



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

BRUNO VILAS BOAS BISPO

AS IMAGENS DA UTOPIA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
DE PATRÍCIO GUZMÁN

Salvador
2016

BRUNO VILAS BOAS BISPO

**AS IMAGENS DA UTOPIA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
DE PATRÍCIO GUZMÁN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Salvador
2016

B622 Bispo, Bruno Vilas Boas
As imagens da utopia no cinema documentário de Patricio Guzmán / Bruno
Vilas Boas Bispo. – 2016.
171 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2016.

1. Arte - Sociologia. 2. Documentário (cinema). 3. Utopias. 4. Chile - Batalha.
5. Guzmán, Patricio, 1941- I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da
Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 791.43

BRUNO VILAS BOAS BISPO

**AS IMAGENS DA UTOPIA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO
DE PATRÍCIO GUZMÁN**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Ciências Sociais, na área de concentração em Sociologia, Linha de Pesquisa “Cultura, Identidade e Corporeidade”, do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em: 03 de junho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Antônio da Silva Câmara

Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII
Universidade Federal da Bahia

Jair Batista da Silva

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal da Bahia

Augusto Souza de Sá Oliveira

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia

Salvador
2016

À Eva, que sejas agente de tua Esperança.

AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma dissertação nunca é individual, é algo que, como no cinema, está mais próximo a uma produção coletiva que a uma criação realmente solitária. Assim, ficaria difícil elencar todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente na confecção dessa dissertação.

Gostaria de agradecer à família a que fui lançado pela probabilidade aleatória: entre tantos lugares no mundo calhou de eu nascer bem nessa Salvador da Bahia, no momento histórico em que me coube, e bem entre os meus, que com suas limitações e suas potências me propiciaram, entre tantas dificuldades as possibilidades de eu me tornar quem sou. Por, entre tantos bons e maus exemplos, terem tido o esforço de dar seu melhor (entre sangue, energia e suor) para a minha formação. Cada dor de cabeça e sorriso de vocês estão incrustados em minha personalidade, em minhas qualidades e em meus defeitos. Rogéria, Joaquim, Machado, Machadinho, Breno, Rose, Gregório, Priscila, Lúcia, Rita, Greice, Branca, Jair etc etc etc etc. Grato.

Gostaria de agradecer a Câmara pela sua paciência e orientação, sem nenhum formalismo ou bajulação: hoje você é uma das pessoas que realmente admiro nesse mundo, e são bem poucas.

Gostaria de agradecer aos colegas do grupo por todas as discussões nas sextas, pela ajuda de Bruno Evangelista e Bruno Sampaio com suas contribuições para o projeto. Agradeço especialmente a Anderson e Fernanda pelo companheirismo durante a fase final, e quase desesperada, de confecção da dissertação, além de nossos recolhimentos produtivos e nossas discussões. O labor de Nanda na revisão textual, ocultado pelo texto, será sempre lembrado. Além da energia colocada por Marina nesse último dispêndio de energia para a finalização do trabalho.

Gostaria de agradecer às pessoas que sustentaram os problemas paralelos da vida no decorrer da dissertação, meu pai (já agradei lá em cima, mas o faço novamente aqui) que assumiu a frente de uma reforma iniciada no momento mais inoportuno. A Sara e Maria Clara que me acolheram e me abrigaram durante o caos da reforma, me propiciando uma experiência única de compartilhamento de vida. A Mari, companheira durante boa parte dessa jornada, e cujo trabalho de revisão da qualificação também está oculto no texto. A Renata Faria, Girlane e Alana, que deram um sopro de leveza num momento de chumbo.

Agradeço muito a Eva por iluminar minha vida, e fazer dela uma sempre primavera nos momentos de sua presença.

Agradeço a Renata Dutra, por me ajudar a romper a inércia e ganhar fôlego para as batalhas que estão por vir, “tus ojos son mi conjuro/ contra la mala jornada/ te quiero por tu mirada/que mira y siembra futuro”. Te quiero, compañera.

Agradeço aos colegas de fábrica por me ajudarem, na prática, a desenvolver uma consciência de classe, além de me propiciarem condições de cursar a graduação e o mestrado, com trocas de turno e ajudas durante as jornadas, além de sempre me incentivarem a superar o ensimesmado agora e a realizar o que no momento era só potência.

Agradeço aos companheiros do movimento sindical, que me ajudaram a enxergar o processo de burocratização da nossa esquerda atual e a construção de outros caminhos possíveis, ainda que não plenamente executados, a história ainda está aberta.

Agradeço às amigas e amigos, companheiras e companheiros, aos amores vividos e desvividos, que estiveram do meu lado, ombro a ombro, tentando fazer dessa vida cinza um poema de sangue. Semeando esperanças nas ranhuras desse mundo vil, cultivando utopias em suas rachaduras, nos defendendo dia após dia da morte em vida imposta cotidianamente pelas opressões sistêmicas. Que a poesia nos incendeie, que a esperança nos mova rumo a uma revolução arrancada das potências do concreto: que o aparente impossível nos mova rumo à mudança possível e radical, que enxerguemos no caos o utópico-concreto.

La Historia es Nuestra y la Hacen los Pueblos [...] Superarán otros hombres este momento gris y amargo donde la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán de nuevo las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor." (ALLENDE, Salvador, 11 de setembro de 1973).

BISPO, Bruno Vilas Boas. As imagens da utopia no cinema documentário de Patricio Guzmán. 169 f. il. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta dissertação versa sobre as representações fílmicas da utopia na trilogia “A Batalha do Chile”, do cineasta chileno Patricio Guzmán. Buscando articular uma abordagem materialista da sociologia estética com o desenvolvimento categórico de Ernst Bloch acerca do fenômeno da utopia. O texto analisa os filmes cujas imagens e sons foram tomados em película de 16mm de forma direta no decorrer das movimentações e mobilizações políticas que aconteceram com o acirramento da luta de classes durante o governo de Salvador Allende, no Chile entre 1970 e 1973. A película fora montada e lançada durante o exílio do cineasta nos anos seguintes ao golpe militar desferido em 11 de setembro de 1973. Ao entender que a arte, através do entrecruzamento entre forma e conteúdo, carrega elementos de representação do mundo social, através de uma análise estético sociológica, buscou-se fazer uma leitura de tais representações construídas no dado momento histórico. Portanto, o objetivo fora constituir um conhecimento acerca da forma como o tema da Utopia fora abordado artisticamente pelo cineasta. No caso do cinema, as soluções técnicas e estéticas constituem a expressividade autoral do cineasta, que formula em sua produção uma dada forma de apresentação da realidade social que constitui ao mesmo tempo sua autenticidade artística e sua visão esteticamente mediatizada do mundo, sendo essa visão legitimada socialmente (dentro dos mecanismos de validação próprios do campo artístico). Nesse sentido, sua obra acaba por ser um objeto privilegiado para o entendimento da arte como fenômeno social, nos seus aspectos estéticos, históricos e sociológicos. Mais especificamente, o filme documentário aqui estudado é influenciado por uma perspectiva cinematográfica vinculada aos elementos de renovação estética dos novos cinemas, sob influência direta ou indireta do cinema soviético (Dziga Vertov, Eisenstein), do neorealismo italiano, da *novelle vague* francesa, e do novo cinema latinoamericano. Sofreu impacto direto da proliferação das tecnologias de tomada da imagem e som sincrônico, ambas possibilitadas pela câmera *Eclair* e o gravador de som Nagra-4, o que deu mobilidade aos cineastas da época, constituindo uma nova estética de um cinema documentário muito mais participativo. Desta forma, seguindo uma tendência à postura politizada dos cineastas da época, o talento de Guzmán na utilização das possibilidades técnicas e estéticas ao retratar a efervescência política de caráter pré-revolucionário vivida no Chile retratado, propiciou uma obra autêntica, tida como uma das mais importantes na história do cinema documentário mundial, e que traz uma série de imagens utópicas desse momento histórico.

Palavras-Chaves: Utopia. Batalha do Chile. Patricio Guzmán. Sociologia da Arte. Cinema Documentário.

BISPO, Bruno Vilas Boas. The images of utopia in Patricio Guzmán's documentary cinema. 169 f. il. Dissertation (Masters degree) - Faculty of Philosophy and Human Sciences, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The present dissertation discusses the filmographic representations of utopia in the trilogy "A Batalha do Chile" ("The Battle of Chile"), by the Chilean filmmaker Patricio Guzmán. It tries to articulate a materialist approach to aesthetic sociology with the categorical development by Ernst Bloch about the utopia phenomenon. The text analyzes the movies whose images and sounds have been taken in 16mm film in a direct way during the political movements and mobilizations that took place with the aggravation of the class fight during Salvador Allende government, between 1970 and 1973 in Chile. The film was edited and released during the filmmaker's exile in the years following the military coup set forth in September 11th 1973. By understanding that art, through the intertwining between form and content, bears representation elements to the social world, and by means of an aesthetic sociological analysis, the present dissertation seeks to read such representations under the light of their historical moment. Therefore, the objective has been to constitute a knowledge about the way the Utopia subject has been artistically approached by the filmmaker. In his case, the technical and aesthetic solutions constitute the filmmaker's authorial expressiveness, which formulates in his production a certain way of presenting the social reality which constitutes at the same time his artistic authenticity and his aesthetically mediated vision of the world, being this vision socially legitimized (within the validation mechanisms pertaining to the artistic field). In this sense, his work ends up being a privileged object for the understanding of art as a social phenomenon, in its aesthetical, historical and sociological aspects. More specifically, the documentary film presently studied is influenced by a cinematographic perspective linked to the aesthetic renovation elements of the new cinemas, under direct or indirect influence of the soviet cinema (Dziga Vertov, Eisenstein), the italian neo-realism, the french nouvelle vague and the new latin american cinema. It has been under direct impact of the synchronous image and sound capturing technologies, both made possible by the Eclair camera and the Nagra-4 sound recorder, which gave mobility to the filmmakers back then, constituting a much more participative new aesthetics of a documentary cinema. In this way, following a trend to the politized position of the filmmakers of that time, the talent of Guzmán in using the technical and aesthetic possibilities when portraying the political effervescence of pre-revolutionary characteristic lived in the portrayed Chile, has enabled an authentic work, considered to be one of the most important in the history of world documentary cinema, and which brings a series of utopical images of that historical moment.

Key-words: Battle of Chile. Patricio Gúzman. Art Sociology. Documentary Cinema. Utopia.

BISPO, Bruno Vilas Boas. Las imágenes de la utopía en el cine documental de Patricio Guzmán. 169 f. il. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMEN

Esta disertación versa sobre las representaciones fílmicas de la utopía en la trilogía "La batalla de Chile", del cineasta chileno Patricio Guzmán. Busca articular un enfoque materialista de la sociología estética con el desarrollo de las categorías de Ernst Bloch sobre el fenómeno de la utopía. El texto examina los documentales, cuyas imágenes y sonidos fueron tomados directamente en película de 16 mm, a lo largo de las movilizaciones políticas que sobrevinieron con la exacerbación de la lucha de clases durante el gobierno de Salvador Allende, entre 1970 y 1973 en Chile. La película ha sido montada y lanzada durante el exilio del cineasta en los años venideros al golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Por entender que el arte comporta elementos de representación del mundo social a través de la imbricación entre forma y contenido, se ha buscado hacer una lectura de dichas representaciones establecidas en ese momento histórico por medio de un análisis basado en la sociología estética. De esta forma, el objetivo es de constituir un conocimiento acerca de cómo el tema de la Utopía ha sido abordado artísticamente por el cineasta. En relación al cine, las soluciones técnicas y estéticas establecen la expresividad autoral del realizador, que formula en su producción una determinada forma de presentación de la realidad social, que es al mismo tiempo su autenticidad artística y su visión de mundo mediada por la estética. Dicha visión se encuentra socialmente legitimada (en el marco de los mecanismos de validación propios del campo artístico). En este sentido, su obra se convierte en un objeto privilegiado para la comprensión del arte como fenómeno social, en sus aspectos estéticos, históricos y sociológicos. Más específicamente, la película documental aquí estudiada está influenciada por una perspectiva cinematográfica vinculada a elementos de la renovación estética de los nuevos cines, bajo influencia directa o indirecta del cine soviético (Dziga Vertov, Eisenstein), del neorrealismo italiano, de la *novelle vague* francesa y del nuevo cine latinoamericano. Sufrió el impacto directo de la proliferación de las tecnologías de imagen y sonido en sincronía, ambos propiciados por la cámara Eclair y la grabadora Nagra-4, que brindaron movilidad a los cineastas de la época y, así, establecieron una nueva estética para un cine documental más participativo. De esta manera, siguiendo la tendencia politizada de los cineastas de la época, el talento de Guzmán en el uso de las posibilidades técnicas y estéticas para retratar la efervescencia política prerrevolucionaria vivida en Chile, ha resultado en una obra auténtica, considerada como una de las más importantes en la historia del cine documental mundial y que aporta una serie de imágenes utópicas de ese momento histórico.

Palabras clave: La batalla de Chile, Patricio Guzmán, Sociología del arte, Película documental, Utopía

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Bombardeio do palácio La Moneda (00:03:15).....	83
Figura 2	Plano de Conjunto em manifestação (00:04:32)	85
Figura 3	“Vamos avançar e continuar lutando ainda mais” (00:04:46).....	85
Figura 4	“degenerado, corrupto, imundo!” (00:11:01).....	88
Figura 5	“Os comunistas nojentos têm de sair do Chile!” (00:11:03).....	88
Figura 6	“e vamos ficar livres desses marxistas podres!” (00:11:12).....	89
Figura 7	Assembleia: “Trabalhadores ao poder!” (00:11:29).....	90
Figura 8	“Avanzar sin cansar” (00:12:52).....	91
Figura 9	Placa JAP 1 (00:25:25).....	95
Figura 10	Placa JAP 2 (00:25:18).....	96
Figura 11	PM Manifestação da CUT (00:31:00).....	98
Figura 12	PA Manifestação da CUT (00:31:15).....	98
Figura 13	PMA Manifestação da CUT (00:31:20).....	99
Figura 14	A ex-prisão de Santa Helena.....	100
Figura 15	PM Segunda manifestação da CUT (00:45:40).....	102
Figura 16	PMA Manifestação 21 de junho.....	106
Figura 17	Legenda.....	107
Figura 18	Allende, manifestação de 21 de junho (01:33:22).....	107
Figura 19	Regimento Blindado Nº 2 ataca La Moneda (01:34:35).....	109
Figura 20	Morte de Leonardo Henricksen (01:36:23).....	110
Figura 21	Tombamento de Henricksen (01:36:25).....	110
Figura 22	Pinochet compõe tropas leais ao estado constitucional (00:07:46).....	112
Figura 23	Lutar! Criar! Poder Popular! (00:06:43).....	113
Figura 24	Manifestação em apoio a Allende (00:12:11).....	113
Figura 25	“a conclusão dos operários é: fortalecer (...) os organismos vivos da comunidade!” (00:12:40).....	114
Figura 26	Ofensiva dos trabalhadores à reação (00:12:24).....	114
Figura 27	“Esta empresa é administrada pelos trabalhadores” (00:14:08).....	115
Figura 28	Busca dos militares em Valparaíso (00:16:54).....	115
Figura 29	Chamado do MAPU à DC contra o fascismo (00:27:55).....	117

Figura 30	“Morto não tem bala nem nada” (00:28:53).....	117
Figura 31	“Nós somos a força do governo” (00:29:22).....	118
Figura 32	Governo popular 1 (00:29:53).....	119
Figura 33	Governo popular 2 (00:29:56).....	119
Figura 34	“precisaríamos de armas para nos defender” (00:30:06).....	119
Figura 35	Abastecimento direto (01:08:23).....	122
Figura 36	Lojas populares (01:08:27).....	122
Figura 37	Abastecimento! Direto! (01:08:36).....	123
Figura 38	Comunicação de Allende antes da batalha (01:21:18).....	125
Figura 39	Ataque a La Moneda I.....	126
Figura 40	Ataque a La Moneda II.....	126
Figura 42	Ataque a La Moneda III.....	127
Figura 43	“Allende, allende, o povo te defende!” I (00:06:22).....	133
Figura 44	“Allende, Allende, o povo te defende” II (00:06:28).....	133
Figura 45	legenda.....	135
Figura 46	legenda.....	136
Figura 47	legenda.....	137
Figura 48	legenda.....	143
Figura 49	legenda.....	143
Figura 50	legenda.....	145
Figura 51	legenda.....	147
Figura 52	legenda.....	148
Figura 53	legenda.....	149
Figura 54	legenda.....	151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CUT	Central Unitaria de Trabajadores de Chile
JAP	Juntas de Abastecimiento y Precios
MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionária
MAPU	Movimiento de Acción Popular Unitaria
MAPARE	Movimento Patriótico de Recuperação
NCL	Nuevo Cinema Latinoamericano
PS	Partido Socialista
PC	Partido Comunista
PDC	Partido Democrático Cristão
UP	Unidad Popular
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	CINEMA E REALIDADE SOCIAL.....	28
2.1	CONSIDERAÇÕES PARA UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA DO CINEMA.....	28
2.2	CINEMA DOCUMENTÁRIO: REALIDADE OU REPRESENTAÇÃO?.....	38
3	A BATALHA ENQUANTO PERSPECTIVA DE CONSTRUÇÃO DE MUNDO.....	47
4	A BATALHA DO CHILE: A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS.....	70
4.1	CAMINHOS DA VIA CHILENA AO SOCIALISMO: UM PREÂMBULO HISTÓRICO.....	70
4.2	A INSUREIÇÃO DA BURGUESIA.....	83
4.3	O GOLPE DE ESTADO.....	111
4.4	O PODER POPULAR.....	128
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
	REFERÊNCIAS.....	157
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	157
	REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	160
	GLOSSÁRIO DE TERMOS NARRATIVOS-CINEMATOGRAFICOS....	163
	ANEXO A: SOMOS CINCO MIL (Victor Jara).....	169

1. INTRODUÇÃO

Há na *utopia* um motor histórico de potência ainda desconhecida. A *esperança*, em uma forma mais geral, é o próprio sentido da vida. Já que, no *continuum* do tempo, o próprio presente é um ínfimo de duração voltado para o que está por acontecer. A História existe a partir do fluxo das ações de mulheres e homens no seu ininterrupto devir. Há o presente, e o istmo do instante que se segue é a própria tendência histórica, é a ação humana sobre o eixo do tempo, cuja torrente corre do presente ao futuro. Todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro, afirma Bloch (2005). Houve experiências históricas em que a esperança de um mundo melhor ganhou concretude e formatos coletivos, orientaram ações, organizações políticas, movimentos de massas. O almejar esperançoso existiu sob a forma específica de *utopia*. A *utopia*, enquanto esperança de possibilidade de uma outra realidade distinta daquela vigente no presente, é uma espécie de estrela que, por vezes, nos aproximamos e, por vezes, nos afastamos. Quando estamos afastados dela, cremos na sua ineficácia, a vemos apenas como uma ilusão de mundo melhor. A *utopia*, então, aparece nesses momentos como um tapa-olhos da realidade, um não lugar, como aponta sua origem etimológica, que nos indica de onde a palavra veio, mas não a aprisiona em suas origens, caso contrário, os dicionários seriam apenas tratados etimológicos. Em síntese, a *utopia*, historicamente, deixou de ser o lugar do impossível, ou a ausência de lugar, para ser o lugar da criação histórica.

Como será explicado adiante, o que o ser humano almeja pode ser algo que já existe nesse mundo, ou pode ser algo ainda não existente. Na medida em que há no ser humano uma potência criativa, ele é capaz de imaginar coisas potencialmente existentes. A imaginação não está presa somente ao real, mas se liga também ao real possível, ou mesmo ao impossível, produzindo sonhos, que podem ser elaborados durante o sono ou durante a vigília, aos segundos denominamos sonhos diurnos. As fantasias humanas baseiam-se exatamente em elementos de realidade para a liberdade da criação. Esses elementos de fantasia podem estar mais ou menos aterrados, ligados à vida concreta. Também no plano social a imaginação vê potencialidades e criações. A intuição¹ humana pode abarcar elementos ainda não conscientes de uma tendência potencial na vida, esses elementos podem se apresentar como criações nos diversos campos da produção humana. A *utopia*, dessa forma, se apresenta como o produto da

¹ Tratar da intuição como categoria de análise social e outorgar-lhe potência de ação é, de fato, um caminho perigoso. Mas tentaremos dirimir a névoa de tal categoria ao desenvolvê-la enquanto categoria trazida por Bloch (2005).

criação humana, a partir da mescla entre a fantasia e a intuição, aliadas a elementos da própria realidade concreta (BLOCH, 2005).

As formas através das quais a *utopia* se apresenta são várias. Desde a mais abstrata ou incoerente, até a mais concreta e consciente de si, desde formatos inócuos, até os formatos consequentes. Ernst Bloch (2005) se debruçou sobre o que podemos chamar de uma fenomenologia da *utopia*, o que se concretizou na sua obra “O Princípio Esperança”. De acordo com o autor, há momentos históricos em que a *utopia* se torna algo tangível, ao alcance das mãos, ao invés de ser um desejo abstrato infundado, ou uma mera fantasia. Nesses momentos, os quais Bloch (2005) chama por utópico-concretos, os sonhos utópicos não se apresentam de forma turva, mas nitidamente, e, melhor, os sonhos produzidos são diurnos², qual seja, são despertados e conscientes da sua possibilidade de concretização no real, deixam de ser pura divagação para tornarem-se um projeto. Nesses momentos excepcionais, temos a potência de mudança da realidade social como algo concreto. Não a “ilusão”, mas a realidade em forma de potência do por-vir-a-ser ou um vindo-a-ser. Essas expressões utópicas encontram-se em todas as produções humanas, seja na política, seja na técnica, ou na produção artística. No momento em que a *utopia* deixa de ser a construção puramente imaginária, uma obra da nossa criatividade, e se apresenta enquanto um projeto de futuro, afeta as pessoas, alimenta suas pulsões, passa a ser um referente para a orientação das ações humanas. A encarnação da *utopia* enquanto um fim tangível é classificada por Bloch (2005) como uma forma de afetação expectante. Nesse momento, a *utopia* se apresenta como uma Esperança Utópica. Ou, como trataremos daqui em diante, como uma “esperança”. Está claro que a construção categórica desses elementos demanda um pouco mais de apuro, o que faremos a seu tempo. A um desses momentos de concretude da esperança enquanto motor social nos dedicaremos nessa dissertação.

O objeto desta pesquisa compreende as representações filmicas de situações utópicas e de esperança no cinema documentário de Patricio Guzmán, mais especificamente, na trilogia “A Batalha do Chile”. O escopo central deste trabalho é a compreensão do como o cinema documentário representou aspectos da vida social naquele país durante os momentos de efervescência política no período do governo de Salvador Allende e do posterior governo militar que o substituiu. Emergem diversas vezes no decorrer dos filmes elementos como a consciência política, as lutas sociais, as formas organizativas da população, ou as ações de

² Em geral, o homem sem consciência de classe, de acordo com Bloch, contenta-se em reorganizar um pouco o que lhe pertence. Os seus sonhos acordados permanecem na esfera do pessoal (BLOCH, 2005, p. 39). Mas, tais sonhos podem, a partir da conscientização de classe, converter-se em um potente elemento de transformação.

protagonismo social dos grupos envolvidos; o que indica a possível existência de um panorama de representações utópicas ou emancipatórias nestas películas. Tais caracteres são, pois, estudados e aprofundados sob as lentes da Sociologia da Arte. Analisamos, no decorrer da investigação, o conjunto de filmes documentários que compreendem a trilogia citada. Trilogia que, para Barría Troncoso,

O tempo colocou [...] como um registro extremadamente fidedigno da época da Unidade Popular³. O conjunto de imagens que aparece na tela desata variadas implicâncias sociais e políticas. A respiração de uma época vibra em cada plano da película, dando conta dos acontecimentos vividos (TRONCOSO, 2011, p. 89, tradução nossa).⁴

Nos anos 1960, com os avanços tecnológicos da década anterior, surgiram as câmeras portáteis e leves com a captação de som direto em sincronia com a imagem. “Os cineastas adquiriram uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar o cotidiano dos atores sociais” (NICHOLS, 2012, p. 61). Durante esse período, predominaram as ideias de um cinema rigorosamente observativo e muito mais participativo. Os filmes aqui estudados encaixam-se justamente nesse contexto. Produzidos logo no início da década de 1970, quando tal tecnologia tornou-se mais acessível, a captação toda feita com uma câmera *Eclair*⁵, sob o suporte em 16mm, e com o gravador de som direto correspondente, a *Nagra-4*. Coadunam, portanto, dois elementos cruciais à produção do cinema de captação direta: o desenvolvimento tecnológico, que proporcionou ao sujeito da câmera mais liberdade para estar entre as pessoas que eram filmadas; e a conjuntura de profusão e contestação social, que demandava o envolvimento mais direto do cineasta que quisesse captar aquele momento histórico. Tal tecnologia possibilitou aos diretores a realização de tomadas no interior das manifestações ao calor dos acontecimentos, com maior desenvoltura e dinamismo. Isso permitiu aos cineastas uma interação mais intensa com os ambientes que filmavam, dando aos filmes um caráter mais participativo, o que expressa, por exemplo, a grande relevância dada às entrevistas nos filmes documentários dessa época. Pode-se ver, mais especificamente, que boa parte da trilogia aqui estudada baseia-se nesses referidos recursos, como exploramos melhor no capítulo “A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas”.

³Como foi conhecida a frente de partidos de esquerda que constituiu o governo de Salvador Allende.

⁴ “El tiempo ha colocado este documental de Patricio Guzmán como un registro extremadamente fidedigno de la época de la Unidad Popular. El conjunto de imágenes que aparece en pantalla desata variadas implicancias sociales y políticas. La respiración de una época vibra en cada plano de la película, dando cuenta de los acontecimientos vividos.” (TRONCOSO, 2011, p. 89).

⁵ Câmera leve e portátil de 16mm. Usada também por Jean Rouch, um dos fundadores do cinema verdade (*cinéma vérité*). Ela pode ser usada junto ao gravador de som citado (*Nagra-4*) para captação sincrônica entre som e imagem.

Apesar das semelhanças com o *cinéma vérité*⁶ e com o *direct cinema*⁷, Ruffineli (2008) afirma que Guzmán não havia tido nenhuma formação ou influência das tradições documentárias. Dentre outros relatos, ele cita uma monografia de Camila Guzmán:

En este punto quisiera también mencionar que Guzmán entró en el documental completamente “ciego”. Sus dos proyectos anteriores le proporcionaron experiencia para La batalla de Chile, pero no hay realmente influencia sobre su obra. Él había visto documentales famosos como *Calcutta* (1969) de Louis Malle y *Morirá Madrid* (1963) de Frédéric Rossif, pero no sabía nada sobre el *Cinéma Vérité* y el *Direct Cinema* (los dos movimientos del documental que emergieron en los 60); ni siquiera [conocía] la obra de Santiago Álvarez – aunque había leído sobre él y sobre otros cineastas cubanos, así como el cine ruso (GUZMÁN, Camila, p. 14 apud RUFFINELI, 2008, p. 50).⁸

Segundo relato de Patricio Guzmán, citado por Ruffineli (2008), a única influência relevante que teria sofrido seria do diretor Chris Marker, que o ajudou com orientações e envio de rolos de filmagem. Uma das orientações mais marcantes teria sido que “o mais importante neste gênero de documentário era a ação, ver as coisas desenvolvendo-se diante de você” (RUFFINELI, 2008, p. 50). Orientação claramente alinhada com o *cinéma vérité*. Segundo Ruffineli (2008), mesmo o *Nuevo Cinema Latinoamericano*⁹ não teria tido influência

6Corrente do cinema fundada por Jean Rouch, sob influência do cinema de Dziga Vertov, o *knopravda* (cinema verdade). Nessa corrente, o cinema é entendido como um encontro entre cineasta e a realidade que ele filma. Afasta-se, portanto, da visão clássica do cinema documentário que se apresenta como explicação do objeto retratado, através de uma voz *over* que detém um conhecimento daquela realidade retratada. No cinema verdade, “vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro” (NICHOLS, 2012, p. 155).

7Corrente cinematográfica dos anos 1950. Também formulou diversas críticas ao documentário clássico, se dispunha a retratar a realidade “tal qual ela é”, apresentando um “recoo” do diretor em relação à realidade, tomando a imagem e o som de forma direta, sem os elementos textuais clássicos interpretativos (da locução ou das legendas) (RAMOS, 2008, p. 36).

8 “Neste ponto, queria também mencionar que Guzmán entrou no cinema documentário completamente “cego”. Seus dois projetos anteriores lhe proporcionaram experiência para A Batalha do Chile, porém não há realmente influência sobre sua obra. Ele havia visto documentários famosos como *Calcutta* (1969) de Louis Malle e *Morirá Madrid* (1963) de Frédéric Rossif, porém não sabia nada sobre o *Cinéma Vérité* e o *Direct Cinema* (os dois movimentos do cinema documentário que emergiram nos anos 1960); nem sequer [conhecia] a obra de Santiago Álvarez - ainda que tenha lido sobre ele e sobre outros cineastas cubanos, assim como o cinema russo” (GUZMÁN, Camila, p. 14 apud RUFFINELI, 2008, p. 50, tradução nossa).

9O Termo *Nuevo Cinema Latinoamericano* (NCL) abarca uma produção extensa e plural iniciada entre os anos de 1950 e 1960, e, apesar do nome, não contemplaria todos os países, mas tão somente Argentina, Brasil, Cuba, Chile, Bolívia e Uruguai, e, mais tardiamente, Peru, Colômbia, Venezuela e México (DÁVILA, 2014). Uma das características principais destas propostas e de sua prática fílmica foi a negação de um valor universal aos modelos estéticos ocidentais, e a crítica ao caráter neocolonial da estética veiculada pelos filmes estadunidenses ou europeus. Todavia, apesar da crítica às importações dos modelos externos, é evidente a influência do neorealismo italiano nas formulações e na construção do NCL, o que aponta que tal crítica não significava uma negação completa dos movimentos que ocorriam no mundo, mas a recusa a uma importação não crítica dessas produções. Entre os cineastas mais reconhecidos estão: Fernando Birri, Octavio Getino, Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa, Miguel Littin, Glauber Rocha, Miguel Borges e Carlos Diegues.

no cinema produzido na época no Chile, apesar de Guzmán ter entrado em contato com um dos seus ramos, o *Cine Experimental* chileno¹⁰, ao voltar a seu país em 1971. Ambas as proposições são difíceis de acatar sem alguma resistência. Isso porque, de fato, logo após seus primeiros filmes – *Viva la libertad* (1965), *Electroshow* (1966) e *Artesanía Popular* (1966) – Guzmán mudou-se do Chile para estudar na *Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid*. Esta mudança o afastou por quatro anos do circuito cinematográfico que vinha se formando desde a década anterior no Chile. No entanto, após seu retorno, produziu dois documentários e colaborou ativamente com as oficinas da *Chilefilms*, o que colocou o cineasta em contato com o campo cinematográfico local, sua rede de produtores, montadores etc.

No que tange ao período das filmagens de *La Batalla de Chile*, Guzmán relata que nenhuma das cinco pessoas que compunha sua equipe teria lido algo escrito por Dziga Vertov¹¹ (RUFFINELI, 2008. p. 90), ou teria tomado conhecimento dos experimentos de cinema direto na Europa. As referências teóricas a que teriam tido acesso, resumir-se-iam ao artigo “*Por un cine imperfecto*”, de Julio García Espinosa (1970) (um dos representantes do *nuevo cinema latinoamericano* desde então) e outros artigos de documentaristas da revista *Cine Cubano*. Além disso, teriam tido acesso ao filme “*Calcutá*”, de Louis Malle. O cinema chileno da época, no entanto, dialogava com as vanguardas latino-americanas, tanto a cubana, quanto a brasileira, além dos filmes de vanguarda produzidos na argentina, principalmente a escola de Santa Fe¹², que, segundo Muñoz e Marcus (2008), teriam influenciado os filmes produzidos pelo cinema experimental chileno. Além disso, Guzmán havia participado, antes mesmo de sua formação na Espanha, da produção de vários filmes, assumindo a fotografia, ou simplesmente trabalhando como Câmera ou assistente de Câmera (inclusive em dois filmes dirigidos por Joris Ivens no Chile: *A Valparaíso* (1963) e *El circo más pequeño del mundo* (1963). Ademais, é sabido da atuação decisiva da *Chile Films* na importação de filmografias de países socialistas, como Bulgária, Hungria e União Soviética. Após o seu retorno, Guzmán teve vínculos ativos na *Chile Films* (principalmente na formulação de oficinas), o que nos

¹⁰Corrente cinematográfica desenvolvida no Chile, cujo centro criativo se deu, inicialmente, em torno do *Centro de Cine Experimental*, criado por Sergio Bravo em 1957, com o Apoio da Universidade do Chile. Está marcada pela produção de curtas-metragens documentais que buscavam a inovação nos temas tradicionais e apresentavam um certo grau de experimentação estética (MUÑOZ; MARCUS, 2008).

¹¹Percebamos que Guzmán se refere à leitura, e não ao conhecimento fílmico.

¹²Escola argentina de cinema, inicialmente dirigida por Fernando Birri, onde houve uma vasta produção documental de vanguarda e crítica. Tem como marco de fundação o filme “*tire dié*, de produção colaborativa, com participação de aproximadamente uns 120 alunos, e orientação de Birri. Inicialmente um longa produzido entre 1956 e 1958, mas reeditado (em uma proposta de diálogo com o público expectador) para um formato de 30 minutos em 1960. A produção da escola de Santa Fé afluiu, junto a outras experiências vanguardistas na América Latina para a formação do que se chama Novo Cinema Latinoamericano.

leva a crer que, em alguma medida, o cineasta poderia ter tido contato com o construtivismo russo, ainda que não tenha estudado sua produção teórica.

Por fim, a própria história da montagem da trilogia durante o exílio reforça a hipótese de o diretor ter sofrido uma série de influências não “assumidas” na produção do filme. Após o golpe militar de 1973, Guzmán exilou-se em Paris, onde não conseguiu os recursos para a editar a película. Em 1974, Alfredo Guevara, que dirigia o ICAIC¹³, ofereceu-lhe a ajuda do instituto para a tarefa. Ao chegar em Cuba, Guzmán reencontrou Pedro Chaskel, um alemão que teve um papel fundamental na construção do Cinema experimental chileno na Universidade do Chile, com uma vasta experiência em montagem (MUÑOZ E MARCUS, 2008). Guzmán transferiu-lhe a tarefa da montagem do filme. Destarte, tanto a experiência de Chaskel, quanto a influência da tradição documentarista cubana (e o vasto acesso aos cineastas soviéticos) vivida durante a estadia naquele país, certamente marcaram profundamente a montagem do filme no exílio, imprimindo-o influências das tradições do cinema experimental chileno e cubano, o que pode ser observado no maior experimentalismo do terceiro filme da trilogia.

Cabe, portanto, a esta pesquisa investigar, no filme, quais as representações sociais das formas organizativas populares diante da crise econômica e política no Chile durante os anos de 1970 a 1973, observando se há elementos utópicos nessas representações. Cabe ainda identificar se existem elementos estéticos referentes às possibilidades de construção de relações sociais emancipadas no período do chamado “poder popular” durante o governo de Salvador Allende. Nosso intento foi analisar a obra detalhadamente de modo a compreender em que medida elementos próprios da criação artística refiguram aspectos de uma realidade social em transformação, e quais elementos estéticos trazem representações utópicas e emancipatórias da sociedade. Em contrapartida, deve-se, ao mesmo tempo, atentar para as idiosincrasias da produção do cinema documentário nesse momento histórico. Isso deve ser feito sob a ótica das ciências sociais, no campo da sociologia estética, e buscando apropriar-se, de contribuições, também, da teoria cinematográfica. Por outro lado, este estudo coteja a discussão sociológica e filosófica acerca dos conceitos de *utopia* e de Esperança formulados por Ernst Bloch (2005).

Assim, temos por objeto a investigação da trilogia dirigida por Patricio Guzmán, “A Batalha do Chile” (1972, 1973, 1979), buscando o exame e a análise de suas representações da realidade. Tal trilogia – obra que gravou seu nome na história cinematográfica – é o seu

13O Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica foi criado após a Revolução Cubana, em março de 1959. Tinha como funções a produção, distribuição e exibição cinematográfica no país.

quinto filme, e o terceiro projeto que aborda as circunstâncias sociohistóricas do governo de Salvador Allende. Antes havia filmado *El Primer Año* (1971) e *La Respuesta de Octubre* (1972) acerca do mesmo tema, os quais, não obtiveram o mesmo impacto que a trilogia produzida posteriormente. No entanto, foram importantes para ampliar a experiência documental do diretor empregada na produção da Batalha do Chile. O cineasta desenvolveu dois projetos sobre o processo chileno que foram desmontados e incluídos na trilogia *A Batalha do Chile* (1972, 1973, 1979). Quais sejam: *Chile: elecciones municipales* (1971), que foi incluído em *A Batalha do Chile I*; e, *La respuesta de octubre* (1972), que foi absorvido por *A Batalha do Chile III*.

Na medida em que ocorreu o acirramento da luta de classes e um avanço no projeto da “via Chilena” (ANGELL, 1977) – assim chamado devido à crença dos Partidos de esquerda (principalmente o Partido Socialista e o Partido Comunista) na possibilidade de instaurar o socialismo pelas vias democráticas institucionais, as forças políticas conservadoras intervieram na cena política perpetrando um golpe que objetivava retirar o presidente Salvador Allende do seu cargo. Em paralelo a isso, a população encontrava-se em um clima de constante mobilização, observando-se um gradual aumento de sua capacidade organizativa. Os três documentários representam justamente este momento histórico entre 1970 e 1973, tomando suas imagens no decorrer do processo, a partir do desenvolvimento de uma estética própria, muitas vezes similar às técnicas desenvolvidas pelos chamados Cinema Direto e Cinema Verdade.

A trilogia é composta por dois filmes que buscam retratar o momento histórico numa perspectiva das disputas políticas, e um terceiro filme que traz representações das experiências de ações coletivas (como armazéns comunitários, cordões industriais, comitês camponeses, etc.) que visavam neutralizar a crise econômica e política que havia se instaurado no país desde o boicote econômico estadunidense, além de ser uma resposta política à atuação das forças reacionárias nacionais (partidos de direita, sindicatos patronais, burgueses, além de outros grupos da pequena burguesia e da grande mídia).

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, *La Batalla de Chile I-II-III* foi distribuída em 35 países no mundo. Após o golpe, durante o governo do general Pinochet, o diretor de fotografia e câmera, Jorge Müller Silva, foi sequestrado pela polícia e segue desaparecido até hoje. A referida trilogia foi escolhida na busca de analisar quais foram as representações estéticas construídas a partir das experiências de organização popular. Analisou-se em que medida essa refiguração estética da realidade cria representações de uma relação entre tais

experiências organizativas e uma perspectiva emancipatória. Neste sentido, as questões investigadas ao longo dessa dissertação são as seguintes: Em que medida, tais enunciações fílmico-documentais apresentam representações de situações utópicas ou apontam para a construção (ou intenção de construção) de novas Relações de Produção? Sob quais estratégias de enunciação fílmico-documental os filmes da trilogia A Batalha do Chile representam o acirramento político naquele país durante o governo de Salvador Allende? Os filmes documentários relacionam, a partir da indexação de imagens, traços da experiência política do Chile – as lutas sociais, a consciência política e a cultura popular – às condições materiais de existência? Como a estilística cinematográfica repercutiu na construção das representações dos filmes estudados?

Durante o ano de 2013 foi elaborado e executado o projeto monográfico sobre as Representações Sociais da *utopia* no Filme A Batalha do Chile, De Patricio Guzmán (BISPO, 2013), focando a análise no terceiro filme da mesma trilogia que compõe o objeto dessa dissertação. Naquela oportunidade evidenciou-se, no filme estudado, uma série de representações de situações e de ideias utópicas envolvendo aspirações de emancipação da classe trabalhadora durante suas lutas, o que ensejou a possibilidade de aprofundar a análise do objeto de trabalho, tanto no mesmo filme quanto nos demais filmes da referida trilogia. *La Insurrección de la Burguesia* e *El golpe de Estado*, apresentam abordagens estéticas distintas do filme anteriormente pesquisado, *El Poder Popular*, (principalmente no que concerne a montagem), e tratam de expectativas sociais despertadas na sociedade durante o governo de Salvador Allende e da “Via Chilena ao Socialismo”, além das disputas políticas desse período (A BATALHA DO CHILE, 1972, 1973, 1979). Deste modo demos continuidade ao estudo do cinema documentário iniciado durante o bacharelado em sociologia, ampliando a abordagem sociológica aos outros dois filmes da trilogia “A Batalha do Chile”, e aprofundando a análise precedente do terceiro filme. Tomamos como premissa que tais filmes são representativos em relação à produção documentária daquele momento histórico, tanto devido à repercussão destes no campo cinematográfico¹⁴, quanto devido à relação direta entre a abordagem fílmica e o acirramento político vivido no país. Durante a primeira parte da trilogia, chamada *La Insurrección de la Burguesía*, são expostas uma série de reformas com profundas repercussões na economia chilena, como a reforma agrária e uma série de nacionalizações de

14O filme possui diversas premiações: GRAND PRIX, Festival de Grenoble, França, 1975. PREMIO DEL JURADO, Festival de Leipzig, Alemanha, 1976. GRAND PRIX, Festival de Grenoble, França, 1976. GRAND PRIX, Festival de Bruxelas, Bélgica, 1977. GRAND PRIX, Festival de Benalmádena, Espanha, 1977. GRAND PRIX, Festival de La Habana, Cuba, 1979.

empresas multinacionais. Ao mesmo passo, os setores mais conservadores organizam-se contra o regime político vigente, greves patronais e o boicote econômico estadunidense são exemplos das ações da reação. Ainda assim, o governo Allende consegue aumentar a quantidade de representantes políticos durante as eleições parlamentares de 1973, como mostra o filme. Por sua vez, a segunda parte, *El golpe de Estado*, representa o período entre março e setembro de 1973, quando há uma representação mais pungente do acirramento da luta de classes. Os diversos grupos organizados, de esquerda e de direita, passam a enfrentar-se de forma mais direta, organizações neofascistas atuam provocando atentados terroristas. Nesse período, há uma série de articulações dos partidos políticos, dentre as quais se explicitam as dificuldades de articulação da Unidade Popular (coligação de partidos que apoiavam o governo de Salvador Allende) com outros grupos políticos do espectro conservador. Nesta película aparecem as movimentações que desembocaram no bombardeio do Palácio de La Moneda, durante o golpe militar. À margem dos acontecimentos que narram os filmes precedentes ocorrem também outros fenômenos, por vezes efêmeros, de organização e gestão popular, que, por sua vez, são o objeto do terceiro filme intitulado *El Poder Popular*. Nele há a representação das ações coletivas dos setores que apoiavam o governo de Allende: armazéns comunitários, ocupações fabris, cordões industriais, comitês camponeses, articulações entre movimentos do campo e da cidade, cogestão das empresas pelos funcionários, ou mesmo experiências de autogestão são algumas das experiências relatadas na terceira parte da trilogia.

Tendo o filme como objeto de estudo sociológico, esta pesquisa procurou apreender representações de situações utópicas na trilogia *A Batalha do Chile*, de Patricio Guzmán, suas construções imagéticas condicionadas social e historicamente. Afinal, parece-nos ser este o meio mais adequado para entender o conhecimento potencial que está presente numa representação artística. Quanto ao conhecimento obtido através da obra de arte, Adorno (1995, p. 189) afirma que “somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas.” Qual seja, o artista no momento de sua produção não está consciente de todas as forças sociais que o influenciam, apesar disso, por meio da relação entre sua subjetividade e o mundo concreto, produz uma série de representações estéticas. Num processo mimético, a obra apresenta diversos elementos transfigurados da realidade concreta, tanto no que concerne à sua forma, quanto no que se refere ao seu conteúdo explícito (figurativo ou não). Cabe à análise sociológica da obra elucidar – no que é possível ao

pesquisador e ao objeto delimitado na corrente pesquisa, visto que nenhuma análise esgotaria a obra de arte – os elementos de representação social que lhes são inerentes. Tal compreensão, entretanto, fora realizada através da apreensão ou objetivação de questões relativas à vida social chilena desenvolvida na própria representação fílmica, pois, sob a perspectiva dialética, os conhecimentos presentes na obra de arte são a síntese das determinações resultantes da relação reciprocamente mediada entre o sujeito e a realidade social. Esta síntese compreende, no caso da arte, a própria representação, que está exteriorizada no modo como conteúdo e forma estão articulados na linguagem da obra artística.

A análise, desta forma, buscou aprofundar-se nos elementos constitutivos do filme de modo a compreender o caráter sintético realizado durante a mediação entre artista e a realidade que o cerca, tendo a obra, enquanto produto final, uma espécie de “consubstanciação” transfigurada esteticamente dos elementos objetivos das relações de produção e dinâmicas sociais que possibilitaram ao artista criá-la. É nesse sentido que entendemos a técnica de decomposição e recomposição¹⁵ da linguagem cinematográfica¹⁶ como o instrumento que nos permitirá atingir metodologicamente, a partir destes elementos constitutivos, os princípios gerais de construção e funcionamento da representação. Assim, temos delimitadas quatro etapas fundamentais que foram percorridas: a) identificação da composição geral do filme a partir dos momentos mais significativos da narrativa – partes, capítulos, sequências, etc.; b) escolha de passagens específicas dos filmes a partir da proposta metodológica e do modo como elas articulam traços da classe trabalhadora, sintetizadas e integradas a um plano de análise fílmica¹⁷; c) decomposição destas passagens em descrições dos recursos da linguagem cinematográfica utilizados, e, por fim; d) recomposição destas práticas em princípios mais gerais de construção e funcionamento inerentes à representação fílmica. Podemos entender o processo de decomposição e recomposição do filme como um procedimento de identificação mais apurada dos elementos que são intrínsecos a ele, sua dinâmica, suas propostas estéticas, as ligações e associações entre imagens e sons, em

15“Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra los principios de la construcción y el funcionamiento.” (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 17).

16São elementos específicos da linguagem cinematográfica a montagem, a planificação, a angulação e os movimentos de câmera; não específicos a iluminação, a cor, o cenário, o vestuário, os personagens, etc. (MARTIN, 1990). Poderíamos adicionar aos elementos não específicos da linguagem cinematográfica a banda sonora dos filmes.

17Os planos de análise fílmica irão conter informações sobre: a) o contexto histórico em que o filme foi realizado, b) a circunstância histórica para qual aponta o filme, e c) o marco teórico que será utilizado durante a investigação.

sequências, planos, cortes etc. e, por fim, seus princípios de constituição e funcionamento. Esse dissecar do objeto fílmico nos permite não somente uma melhor aproximação do objeto, mas possibilita uma relação com este mesmo objeto de uma forma distinta da fruição normal de um filme. Tanto as visualizações subsequentes, como a decomposição, o desmontar dos mecanismos que constituem a “magia” do cinema, acabam por dar ao investigador uma relação mais objetiva com a concretude do objeto estudado. Tais procedimentos acabam por desmontar a corriqueira “suspensão de descrença” vinculada à fruição fílmica, levando a uma perda da fascinação do cinema. Para Casetti e Di Chio (1998), voltar a ver significa se afastar, desse modo, assistir o filme repetidamente significa para o investigador um afastamento do olhar de espectador e a apropriação de um olhar mais preciso, mais atento aos discursos e conexões comunicados pelo objeto. A análise exige uma relação meticulosa com o filme, de forma que essa mudança de visão venha a propiciar um afastamento em relação ao objeto estudado. Nas palavras de Casetti e Chio (1998), temos:

Por lo tanto, hay que alejar el film, sustraerse a su fascinación más inmediata. Pero sin perder el contacto con él, sin extraviar la razón, sin extrañarse. El distanciamiento del análisis (una distancia óptima respecto del film, un modo distinto de verlo) no representa ni una pérdida ni una renuncia. Lo repetiremos: es un movimiento que sirve para convertir el film en algo disponible y a la vez dominable, presente en sus partes más concretas y en toda su extensión, a la vez que asequible en sí mismo, sin resonancias superfluas (CASSETTI; CHIO, 1998, p. 21).¹⁸

O método analítico é, portanto, um elemento crucial para transformar o espectador em pesquisador, a fruição em pesquisa. Nesse sentido, o exercício de reconhecimento dos elementos fílmicos a partir da decomposição das imagens e sons – nos seus aspectos mais documentais ou históricos, nos elementos da fotografia, ou nos posicionamentos políticos do cineasta, os movimentos de câmera ou a banda sonora – e a compreensão e articulação analítica, a partir da recomposição entre os elementos indicados são partes também fundamentais num procedimento bem sucedido de análise. Para tanto, há de assimilar tanto as possibilidades descritivas do filme quanto a sua interpretação sociológica. A interpretação, portanto, deve calcar-se na descrição, evitando, assim, qualquer alijamento do objeto estudado, configurando sua plausibilidade. É importante ressaltar que a busca por essa

¹⁸ Portanto, há que afastar o filme, subtrair-se sua fascinação mais imediata. Porém sem perder o contato com ele, sem extraviar a razão, sem estranhamento. O distanciamiento da análise (uma distância ótima em relação ao filme, um modo distinto de vê-lo) não representa nem uma perda nem uma renúncia. O repetiremos: é um movimento que serve para converter o filme em algo disponível e, por sua vez, dominável, presente em suas partes mais concretas e em toda sua extensão, à vez que alcançável em si mesmo, sem ressonâncias superfluas (CASSETTI; CHIO, 1995, p. 21, tradução nossa).

interpretação plausível da realidade é critério metodológico, não somente das análises fílmicas, mas de todos os procedimentos qualitativos de investigação do real.

Nesse sentido, buscando uma delimitação específica para o objeto, em geral, a decomposição não deve ser feita de forma a descrever completamente o filme, e nem de forma aleatória. A própria escolha dos momentos mais representativos do filme é estabelecida de acordo com o objetivo específico da análise. A delimitação do objeto em uma representação específica do filme, no caso, a *utopia*, nos permite um foco mais apurado sobre esse fenômeno, apontando os rumos dos procedimentos metodológicos supracitados, recortando a preferência por partes significativas do filme, de um lado, e apurando a exploração do objeto de estudo, por outro. O fim do estudo, qual seja, o entendimento das representações utópicas na trilogia *A Batalha do Chile* (1972, 1973, 1979), aponta a forma do tratamento e decomposição das imagens. Não como uma nova criação para adaptar o objeto a supostas intenções da pesquisa, mas, antes, para que o procedimento metodológico sirva como uma espécie de lupa na mão do investigador: para que se consiga dar visibilidade às características representativas a serem analisadas, para que seja possível uma melhor descrição de tais características, e para que seja possível, a partir desses elementos, a construção de um caminho teórico-analítico que nos dê suporte a uma construção de um conhecimento científico.

De fato, todo o instrumental analítico não anula o próprio objeto fílmico, e, quaisquer que sejam as conclusões da pesquisa, elas sempre poderão ser confrontadas com o material que deu base a elas, nos possibilitando uma contínua melhoria desta análise. Para executar esse objetivo, Casetti e Chio (1998) propõem a divisão em quatro tarefas mais simples: i) a segmentação do filme, em partes inteligíveis; ii) a estratificação dos mesmos, com sua descrição e classificação; posteriormente, iii) o levantamento ou enumeração dessas partes, e, por fim, iv) a reordenação desses elementos. Boa parte desse trabalho fica oculto ao texto final, não aparece ao leitor ou leitora. A decupagem e estratificação, apesar de serem tarefas mais árduas do processo de análise fílmica, servem como matéria-prima à análise sociológica, ainda que não apareça completamente no produto final do estudo.

Há para essas tarefas, no entanto, procedimentos específicos, a decomposição (decupagem), por exemplo, é uma delas. A demanda por distinção de porções concretas (unidades analíticas) no *continuum* do filme que permitem orientar nossa apreciação, ordenação e sistematização da pesquisa, nos faz segmentar o filme em partes que carregam sentido em si mesmos, ou sendo representativos em relação ao todo fílmico. Essa

decomposição, ou decupagem, é o procedimento de isolar trechos do filme que carreguem sentido para o exercício de interpretação. Por vezes, essa unidade analítica se restringe a um corte, um movimento de câmera, ou à transição de duas sequências, ou à contraposição de planos, ou mesmo ao jogo entre o que é o campo e o contra campo; por vezes, ainda, essa unidade analítica pode se resumir à banda sonora. Não há uma regra pré-estabelecida para definir tal unidade analítica. E é importante que assim o seja, visto que o próprio processo criativo da arte produz novos mecanismos expressivos. Além disso, na medida em que a mesma realidade carrega infinitas possibilidades de interpretação, cabe ao investigador ou investigadora adaptar suas unidades analíticas aos distintos objetivos específicos.

Após a segmentação em unidades analíticas, o pesquisador deve organizar esses dados e categorizá-los, de forma a possibilitar extrair-lhes o sentido intrínseco: a essa tarefa chamamos de estratificação. Casetti e Chio (1998) indicam a organização desses trechos em categorizações mais amplas, e ir afunilando-as até os elementos de menor amplitude ou complexidade: ou seja, fragmenta-se as subdivisões em episódios, sequências, enquadramentos e imagens. A prática da decupagem se constitui enquanto técnica de análise das obras artísticas já largamente utilizada, não somente nas teorias do cinema, mas em diversas linguagens (AUMONT; MARIE, 2004). Podemos remeter tal decomposição em unidades analíticas para posterior correlação com as outras unidades analíticas e explicação do todo da obra artística ao método dialético hegeliano, no qual se correlaciona as partes das obras artísticas com o todo comunicado por ela. Essa perspectiva é também assumida por Foucault (2002) quando, por exemplo, utiliza a relação entre as partes e o todo para explicar o quadro *C'est ne pas une pipe*, de Magritte (FOUCAULT 2002).

Não obstante, a explicação do todo de uma obra pela elucidação de suas especificidades, ou partes, é forma usual de iniciação às artes, utilizadas por guias de museus ou docentes das linguagens artísticas, passando pela crítica de arte ou por analistas e investigadoras(es) que produzem trabalhos sobre as obras de arte.

2. CINEMA E REALIDADE SOCIAL

2.1. CONSIDERAÇÕES PARA UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA DO CINEMA

A invenção do cinema é fruto de uma série de avanços feitos no intuito de projetar imagens em movimento, dentre eles, o Quinetoscópio de Thomas Edison, produzido em 1891. Sabe-se que os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio (seu sistema de projeção de filmes) num grande teatro de vaudeville em Berlim, no começo do ano de 1895 (MASCARELLO, 2006). No entanto, a exibição de filmes que teve maior repercussão ocorreu na França, dois meses após a de Berlim, em 1895, com suas primeiras exibições em *La Ciotat* e depois em Paris. A programação incluía apenas dez filmes muito curtos, com poucos segundos cada, todos em preto em branco, registrados com a câmera fixa e desprovidos de som. Um destes filmes mostrava um trem ao chegar numa estação, ilustrando – ainda que os irmãos Lumière não tivessem intento artístico – uma tomada deveras interessante: a câmera toma a imagem da ponta da estação, quase que da própria linha do horizonte, e o ângulo da filmagem nos faz ter a sensação de que a locomotiva vai sair pela grande tela ([L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, 1895](#)). Essa tomada induziu as pessoas que assistiam àquela novidade de invento a suspenderem, por um breve momento, sua incredulidade pela falta de som e de cores da projeção, “acreditando” na ilusão que se colocara à sua frente, mesmo que por frações de segundos. Há relatos que, diante daquela nova ilusão que a tecnologia inventara, as pessoas se assustaram, pensando, ou tendo a sensação, que realmente a locomotiva se projetaria sobre elas (BERNARDET, 1980; RAMOS, 2008).

A sensação da realidade em três dimensões – mesmo numa tela plana – demonstrava a extensão incomensurável da novidade apresentada ao público¹⁹. Possivelmente a comoção tenha sido semelhante quando do advento da fotografia, apesar desta não ter tido muito tempo de glória antes da invenção do cinema.²⁰ Não só a imagem da realidade era congelada numa impressão, tal qual fizera a fotografia, como também o próprio movimento do real era capturado. A sensação ou impressão de realidade, propriedade que acompanha a essência do cinema até hoje, nascera com o mesmo, ainda antes deste se apresentar enquanto linguagem

19 Efeito hoje conseguido pelo cinema 3D, ainda que possivelmente o impacto do cinema 2D tenha sido maior que o do recente cinema 3D, já que as gerações atuais estão mais acostumadas a uma maior intensidade do desenvolvimento tecnológico, respondendo com menor espanto a essas novidades.

20 A fotografia só se popularizou no mundo em 1888, com a invenção dos filmes flexíveis em rolo. Até então, somente profissionais tinham acesso à tecnologia.

artística. O cinema inaugura e é inaugurado pela modernidade²¹. É o momento em que um aparato técnico da proporção necessária ao cinema desenvolve-se a ponto de imiscuir-se pelo mundo da arte, mundo esse que primava, até então, pelo procedimento artesanal. Advindo da fotografia, que libertara a pintura da obrigação de reproduzir a realidade à medida que permitia aos artistas ampliar o espaço de criação e de subjetividade, o cinema é a arte que nasce junto aos impulsos modernos de desenvolvimento tecnológico, em meio a uma série de transformações sociais produzidas pela Revolução Industrial e pelas revoluções burguesas. Desse modo, o processo de autonomização relativa da Arte, que, após a Ciência conseguiu libertar-se de suas determinações religiosas, não foi vivido pelo cinema²². Apresenta-se, deste modo, como um elemento sintomático de síntese de diversas características das artes que lhe antecederam²³ e, por conseguinte, da própria sociedade.

Não por acaso, os trabalhos dos irmãos Lumière, *l'arrivée d'un train en gare de la ciotat* (1895) e *la sortie de l'usine lumière à lyon* (1895) apontam para tomadas²⁴ da vida moderna (RAMOS, 2008). Um trem chegando à estação não é uma imagem qualquer, é a imagem da nova vida que vinha se conformando. Os avanços no transporte, representados no trem chegando à estação, são resultados do desenvolvimento das forças produtivas nos termos que conhecemos. Além disso, dentro do trem há o que se considera o símbolo da máquina propulsora da Revolução Industrial: o motor a vapor. A chegada do trem mostra, também, uma profusão ou aglomeração de pessoas em trânsito, algo só consolidado a partir da Revolução Industrial. Não foi o acaso, inclusive, que os fez filmar a saída da fábrica: aquele edifício que ao suposto som do toque de uma sirene (que está em algum lugar, ainda que não escutemos,

21“El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte. Esto se refiere también a la historia del arte. La colectivización del individuo sucede a costa de la fuerza productiva social. En la historia del arte vuelve la historia real en virtud de la propia de las fuerzas productivas que proceden de ella y a continuación se separan de ella.” (ADORNO, 2004. p.302).

22A arte, historicamente, surge junto à vida cotidiana, entrelaçada às expressões culturais, como a religião o adereço, etc. Durante a emergência da modernidade, e a decorrente virada antropocêntrica, a partir do renascimento, as Artes começam a voltar-se para a expressão subjetiva da realidade, o que só vem a concretizar-se com a consolidação da modernidade. Quando a Arte, enquanto um campo autônomo da produção humana, já não subordinada à religião, passa a ser a expressão subjetiva autêntica de um artista ou grupo de artistas. Ela, no entanto, continua a sofrer influências sociais. Seja das forças produtivas como um todo, seja a partir da indústria cultural etc. Existe, portanto, uma relativa heteronomia da arte na modernidade. Por oposição, sua autonomia relativa é o que lhe fornece maior potencial criativo.

23O cinema beneficiou-se de uma série de elementos das outras linguagens artísticas. Seja no que se refere às possibilidades imagéticas do teatro ou das artes plásticas. Seja no que se refere à estilística do texto influenciado pela dramaturgia e pela literatura e poesia, tanto em pequenas citações, quanto em adaptações. Além da dívida direta, obviamente, que o cinema tem com a linguagem fotográfica. As apropriações estéticas se fazem em citações diretas (com cenas que mencionam quadros ou atos) ou indiretas, no que se refere à apropriação não declarada de elementos estéticos produzidos nas outras linguagens (BAZIN, 2006; KRACAUER, 2010).

24Para Ramos (2008), os irmãos Lumière não podem ser considerados os inventores das máquinas de captura e projeção de imagens em movimento, mas inventaram a tomada, trazendo, já nos primeiros filmes, elementos estilísticos como o ângulo e a dimensão da tomada.

mas podemos imaginá-lo a partir das imagens), expulsa uma centena de mulheres operárias que tomam toda a tela enquanto uma dimensão da força produtiva inaugurada pelo capitalismo, uma estrutura que necessita de uma concentração altíssima de pessoas para mover as máquinas e que inaugura índices de produção altíssimos. O filme nos mostra, sobretudo, o fato de que é uma usina tocada basicamente por mulheres, destacando o papel do trabalho feminino no período da Revolução Industrial (LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON, 1895).

Do ponto de vista do próprio cinema enquanto linguagem artística, os filmes dos irmãos Lumière, *l'arrivée d'un train en gare de la ciotat* (1895) e *la sortie de l'usine lumière à lyon* (1895), já deixam suas marcas. A tomada do trem e a sensação que ele causa foram reutilizadas muitas vezes, a exemplo dos filmes de faroeste: nos quais o trem representa a chegada da modernidade no ermo, sendo um símbolo da relação entre o que existe e o que está por existir, mostrando as mudanças sociais em seu processo de efetivação. Ou ainda, a câmera fixa que mostra um dinamismo intenso à sua frente. A abertura da porta da fábrica de Lyon com a saída das operárias se assemelha e muito à primeira cena de *Tempos Modernos* (1936), de Chaplin. Nesse filme, após a inscrição “Tempos Modernos, uma história sobre a indústria, a iniciativa privada – a humanidade em busca de felicidade” (TEMPOS MODERNOS, 1936, 1:00) segue-se uma cena de um rebanho de ovelhas em montagem paralela à saída de um metrô em hora de *rush*. Comparando-o com a abertura dos portões do filme dos Lumière, nota-se que representa a mesma função da figura de um relógio que antecede a imagem do rebanho em *Tempos Modernos* (1936): assinala o momento da “batida de ponto” nas cidades que cresciam assustadoramente, evocando, portanto, a potência produtiva do capitalismo. Cabe ressaltar, todavia, que enquanto os irmãos Lumière estavam tão somente produzindo registros da vida moderna, Chaplin já o fazia de forma estetizada e crítica (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, 1895; LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON, 1895; TEMPOS MODERNOS, 1936).

Em pouco tempo, a técnica foi apropriada por diversos artistas, como Georges Méliès e D. W. Griffith, que logo construíram uma nova linguagem artística²⁵ em suas obras, à luz do desenvolvimento de um novo fazer cinematográfico. Entre os anos 1930 e 1940 predomina o documentário em seu formato clássico, baseado, principalmente, nos enunciados em *Voz Over*²⁶. Na medida em que houve um desenvolvimento de uma ideologia de desconfiança em relação a uma representação objetiva do mundo, fruto dos debates desenvolvidos nos campos

²⁵Os irmãos Lumière não acreditavam que sua invenção teria algum valor enquanto arte, antes pensavam que tal invenção seria de grande importância para a ciência.

artísticos e científicos do pós-guerra, e um questionamento acerca do sujeito que assume a voz de saber sobre o mundo (a Voz de Deus), essa narrativa clássica começa a sofrer duras críticas. Nos anos seguintes, há o advento do som direto no documentário e a revolução estilística pelo Cinema Verdade e pelo Cinema Direto. Esta nova estilística ocorre em diversos núcleos de produção (americano, canadense, francês, brasileiro), são os chamados novos cinemas, deixando para trás os parâmetros do cinema clássico e se abrindo às novas questões acerca da interferência do cineasta e da ética no Cinema Documentário. Afastando-se, portanto, de uma “imparcialidade objetiva” implícita no formato clássico que o antecederam. Cassetti (1999), assim, definiu esse novo momento do cinema:

O imperativo de partida é uma ruptura com as formas tradicionais não apenas de fazer, mas também de pensar o cinema; além disso, a organização mundial sobre a qual o cinema se apoiou durante muito tempo (o sistema do cinema e cinema como sistema, dir-se-ia no final dos anos sessenta) já mostrava rachaduras. Neste contexto, o filme deve aparecer principalmente como a obra de um autor, que este último fale por si ou em nome de uma comunidade; é necessário ser responsável pelos meios que usamos, e nosso próprio trabalho deve ser o primeiro a dar seu testemunho. As consequências são inúmeras: [...]. Iremos nos concentrar em três pontos principais: a necessidade de estabelecer com a realidade, uma relação mais direta e profunda; a exigência de não reduzir o discurso sobre a realidade ao simples fato de refletir sobre dados empíricos; e a atenção especial dada à linguagem com a qual nos expressamos (CASSETTI, 1999, p. 87, tradução nossa).²⁷

No cinema, mais do que em outras linguagens artísticas, ainda que a mimese acompanhe toda a produção estética, tem-se a impressão de ver na obra uma realidade muito similar ao mundo real. A realidade ganha força na câmera em forma de imagens do mundo objetivo, de modo que as pessoas se reconhecem como similares aos personagens e concebem as locações como reais. Ainda que sejam personagens e locações ficcionais, fragmentos da vida real são materializados, suspendendo uma eventual descrença necessária à fruição da

26 Em nota explicativa sobre o termo Ramos (2008, p. 115) assim define a Voz *Over*: “Definimos ‘Voz *Over*’ como a voz sem corpo ou identidade que assere fora-de-campo. O termo ‘locução’ cobre de modo satisfatório o campo semântico da expressão ‘Voz *Over*’.” No campo do documentarismo existe um longo debate sobre a utilização da Voz *Over*, em alguns casos, também chamada de Voz de Deus, normalmente uma locução em voz masculina e grave. Que nos fornece os dados necessários ao entendimento das imagens que seguem.

27 “L’impératif de départ est une rupture avec les manières traditionnelles non seulement de faire, mais aussi de penser le cinéma; du reste l’organisation globale sur laquelle ce dernier s’est longtemps appuyé (le Système du cinéma et le cinéma comme Système, aurait-on dit à la fin des années soixante) montre déjà des fêlures. Dans ce contexte, le film doit apparaître surtout comme l’oeuvre d’un auteur, que ce dernier parle pour lui ou au nom d’une collectivité; il faut être responsable des moyens qu’on utilise, et son propre travail doit être le premier à en témoigner. Les conséquences sont nombreuses: [...] Nous nous attacherons principalement sur trois points: la nécessité d’instaurer avec la réalité un rapport à la fois plus direct et plus profond; l’exigence de ne pas réduire le discours sur la réalité au simple fait de refléter ses données empiriques; et l’attention particulière portée au langage avec lequel on s’exprime.” (CASSETTI, 1999, p. 87).

obra²⁸. Percebamos, ainda, que esse processo ocorre no auge da Revolução Industrial, e tanto a técnica, quanto a máquina, viriam a balizar uma linguagem artística, mesmo enquanto corolários da burguesia. E mais, seu produto poderia ser reproduzido infinitamente, e exposto a uma grande quantidade de pessoas, fato impossível até então. O cinema vem a ser, então, a linguagem artística inventada na modernidade e só possível nesta. Além disso, esta linguagem, com suas características, é a que mais se adapta a nova sociabilidade dos grandes centros urbanos e industriais que vinham se formando.

Foram muitos os teóricos (BENJAMIN, 2009; CASETTI, 1999; JAMESON, 1992; KRACAUER, 2010; LUKÁCS, 1982) que se puseram a estudar o cinema e suas possibilidades, tanto técnicas quanto estéticas, além de sua relação com a vida social e política. Entendemos a obra de arte, e o filme, como a solução encontrada pelo seu criador para configurar através de sua subjetividade as relações sociais concretas. E, portanto, é possível aproximar-se dessa realidade representada através da Sociologia da Arte. Para Jameson (1992), a obra de arte é produto da ideologia, qual seja fruto da relação entre os condicionantes econômicos com as representações coletivas, a partir da compreensão de que o modo de produção da vida material condiciona o processo da vida política, social e cultural.

A ideologia estaria presente nas obras artísticas na forma de ideias, desejos e crenças coletivas expressas por meio do imaginário-simbólico. Enquanto condensação dessas perspectivas, segundo Francastel (1993), toda arte denota as necessidades e as aspirações da época em que nasce, através do estudo dessa significação, pode-se, então, compreender a realidade social. Esse entendimento diverge, ao menos em parte, do pensamento de Adorno (2004), que enxerga a obra como relativamente autônoma, sofrendo determinações ideológicas, mas carregando, ao mesmo tempo, a capacidade de se opor ao mundo administrado (ADORNO, 2004, p. 297). Num artigo já clássico: “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (2009) adiciona outros aportes às reflexões das relações entre cinema e sociedade. Elencando mais caracteres que tornam o cinema um fenômeno carregado das contradições pertencentes à sociedade que o criou.

Para o autor, ainda que as obras de arte tenham sido sempre reprodutíveis, na medida em que qualquer coisa produzida por um ser humano pode ser feita por outro da mesma espécie, a reprodutibilidade técnica se apresenta como uma novidade. E isto representa uma

²⁸Ocorre quando um leitor ou espectador aceita como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção. Está presente em toda (boa) obra de literatura, teatro e cinema. A ideia foi mencionada inicialmente no livro *Uma história verdadeira*, do poeta satírico grego Luciano de Samósata (125-181 D.C.), que exerceu forte influência na literatura moderna. Atualmente, a expressão é largamente utilizada nas análises das linguagens na qual se aplica.

grande mudança, tanto na produção, quanto na fruição da obra. Ao Comparar o impacto causado pela invenção da imprensa à literatura, Benjamin (2009) cita o desenvolvimento de diversas linguagens reprodutíveis tecnicamente: como a xilografia, a litografia e, em seguida, a fotografia. O maior impacto dessa reprodutibilidade, porém, é delegado por Benjamin (2009) ao cinema, que, por seu caráter massificado, alterou significativamente a própria forma das pessoas relacionarem-se com o objeto artístico. Haveria, para tal autor, uma autenticidade própria a cada obra artística, a qual teria relação ao mesmo tempo com certo estar “aqui e agora” do objeto artístico, ou seja, sua presença singular no mundo, manifestada por um certo “distanciamento, por mais perto que se possa estar”. Esse “distanciamento” estava ligado ao mesmo tempo à tradição, e ao processo de produção da obra. Esses elementos legariam à obra artística ao que ele chamou de “Aura”. Para o autor,

lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte. Este proceso es sintomático. Su importancia remite más allá del ámbito del arte. Formulado de manera general, la técnica de reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición. Mientras multiplica la reproducción, coloca su aparición masiva, en el lugar de su aparición única. Y, en la medida en que le permite a la reproducción salir al encuentro de su espectador en su situación actual, actualiza lo reproducido. Ambos procesos llevan a una violenta conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la presente crisis y de la renovación de la humanidad. Y están en una estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. (BENJAMIN, 2009, p. 89).²⁹

Ademais, o autor acaba por elencar uma série de características próprias ao cinema que alteram a relação do ser humano com a arte e, por conseguinte, consigo mesmo, na medida em que entende que

[...] El modo de la percepción sensorial cambia, junto con el modo total de la existencia de los colectivos históricos, dentro de grandes espacios históricos de tiempo. El modo, bajo el cual se organiza la percepción humana (el medio en el que ésta se desarrolla), está condicionado no sólo natural sino también históricamente.³⁰ (BENJAMIN, 2009, p.91).³¹

29 “O que se atrofia na época da reprodução técnica é a Aura da obra de arte. Este processo é sintomático. Sua importância remete mais além do âmbito da arte. Formulado de uma maneira geral, a técnica de reprodução retira o produzido do âmbito da tradição. Enquanto multiplica a reprodução, coloca sua aparição massiva no lugar de sua aparição única. E, à medida que se permite a reprodução sair ao encontro de seu espectador em sua situação atual, atualiza o reproduzido. Ambos processos levam a uma violenta comoção da tradição, que é o reverso da presente crise e da renovação da humanidade. E estão em uma estreita relação com os movimentos de massas de nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema.” (BENJAMIN, 2009, p. 89, tradução nossa).

30 Um exemplo interessante disso é a construção histórica da sensação espacial em três dimensões que a fotografia nos traz, ainda que seja construída na projeção em duas dimensões. Isso é conseguido nas artes plásticas pela perspectiva, e é tomada mecanicamente pela objetiva.

Concluindo o autor que a mudança da “função social” da arte na história deslocou-se do ritual e da tradição para uma *práxis* distinta: a política. Segundo Benjamin (2009), as obras de arte mais antigas estavam a serviço, primeiramente, do ritual mágico e, posteriormente, do ritual religioso. Esses elementos não teriam perdido completamente sua função, apesar do campo artístico haver se distanciado dessa subordinação ao religioso. A reprodutibilidade técnica teria emancipado, pela primeira vez na história universal, a obra de arte de sua existência parasitária no ritual.

A diminuição do valor cultural da obra de arte e seu equivalente aumento do potencial de exposição trouxeram novos elementos característicos à obra de arte. Segundo Benjamin (2009), a fotografia e o cinema são as linguagens que melhor apresentam esses novos conteúdos. Por exemplo, a tomada fotográfica a partir de Atget³², para além de seu conteúdo artístico, passara também a ter elementos de prova do processo histórico, ganhando assim uma “secreta significação política”. O cinema, por sua vez, traz uma série de consequências no que se refere à forma de produção estética e sua posterior fruição. Limitar-nos-emos a expor os elementos importantes para as formulações acerca de uma sociologia do cinema documentário. Suas possibilidades técnicas da reprodução da imagem e do som, por exemplo, aproximaram os indivíduos de uma forma nunca antes conhecida dos detalhes do mundo que nos cerca: “o cinema teve como consequência um aprofundamento da percepção” (BENJAMIN, 2009, p.117).

Outrossim, a diferenciação das limitações da objetiva (no que se refere tanto ao alcance óptico propriamente dito, quanto às múltiplas formas de representações e movimentações que lhe são peculiares, além da posterior montagem) em relação à visão humana se apresenta ao mesmo tempo sob o formato de produção estética e sob o caráter de uma nova possibilidade de conhecimento da realidade. Aqui a potência científica do cinema intuída pelos irmãos Lumière ganha corpo (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, 1895; LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON, 1895; TEMPOS MODERNOS, 1936). As expressões das emoções humanas passam a ser vistas e revistas em close, os conflitos sociais são representados e reproduzidos, a relação entre o homem e seu entorno passa por um registro fílmico, ainda que mimetizado. Se o olho humano tem o seu

31 “[...] o modo da percepção sensorial muda, junto com o modo total de existência dos coletivos históricos, dentro de grandes espaços históricos de tempo. O modo, sob o qual se organiza o meio em que a percepção humana se desenvolve está condicionado não só naturalmente, mas também historicamente.” (BENJAMIN, 2009, p.91, tradução nossa).

32 Eugène Atget (1857 – 1927) Fotógrafo e *flâneur* francês conhecido pelo registro da arquitetura e das cenas das ruas de Paris durante o processo de modernização da cidade. A maior parte de sua obra foi publicada após sua morte. Exerceu forte influência na produção dos surrealistas.

enquadramento e alcance limitados, a objetiva potencializa esse alcance. Podemos utilizar como exemplo o filme *Les Misérables* (2012), que, por um lado, ao fazer uso de closes extremamente próximos das faces dos personagens, nos comunica o incômodo por eles vivido, nos dá a agonia da proximidade. Vai além da percepção da vida cotidiana, que não nos propicia essa visão extremamente próxima. Essa apropriação íntima da realidade, via imagética, só é possível através da fotografia. No mesmo filme, temos uma série de movimentos verticais de câmera (com artifícios da grua e de recursos de efeitos especiais) de longo alcance que nos dão a noção da relação entre o indivíduo e o espaço geográfico, ou ainda a posição de um indivíduo em um movimento de massas³³.

No filme *a Batalha do Chile* (1975; 1976; 1979), as imagens das movimentações militares, das organizações militantes, das expressões dos trabalhadores nos seus momentos de fala, são todas fontes de conhecimento do ser humano, e a forma como a câmera capta esses elementos são acessados por nós através do objeto fílmico de forma privilegiada. Esse conhecimento é potencializado pelas ferramentas do cinema, as diferentes possibilidades de uso das lentes, dos recursos de fotografia, montagem, do som etc. Essa possibilidade de conhecimento das representações da realidade social nas obras de arte não nasce com o cinema, pois, trazendo à baila o pensamento estético de outros autores, apesar de toda obra artística ser autônoma e ter forma relativamente independente dos fatos que lhe são externos, ela apresenta em seu interior o que Adorno (2004) conceituou como conteúdo de verdade, expressando através do seu conteúdo estético, o que Hegel (2001) denominou elementos da essência e da aparência da realidade concreta. No entanto, o cinema se utiliza dos elementos da realidade objetiva para a construção de uma realidade que possui a sua especificidade³⁴: a obra cinematográfica apresenta uma refiguração da realidade social, sob a forma de obra artística relativamente autônoma à sociedade³⁵. E o conteúdo estético do cinema, devido à forma mecânica da sua mimese, nos aparece certamente favorável em alguns aspectos específicos em relação às outras linguagens, como, por exemplo, na própria historicidade intrínseca à passagem das sequências no cinema³⁶.

33 Se a noção de escala, em geografia, já é o conceito que abarcaria essa relação, no cinema, esse conhecimento não é mediado pelo conceito, mas pela própria impressão fotográfica.

34 Esta autonomia formal conseguida tardiamente pela arte na modernidade já está no embrião do cinema, enquanto linguagem própria deste momento histórico.

35 A obra artística só se apresenta com relativa autonomia na medida em que se apresenta, também, como um fato social. Tal autonomia se limitaria, portanto, a forma. Já que, tanto os meios de produção, quanto os conteúdos explicitados seriam socialmente determinados de forma extrínseca à obra (ADORNO, 2004).

36 Bazin (2006) nos diz que “o cinema se nos mostra como a realização no tempo da objetividade fotográfica [...] a mumificação da mudança”. (BAZIN, 2006, p. 29, tradução livre). No cinema há a sensação de uma objetividade mediada por uma máquina, a objetividade fotográfica, além da sensação de movimento gerada pela

Recuperando o pensamento de Lukács (1982), traremos o seu conceito de dupla mimese no cinema, que se mostra interessante para o exercício que nos propomos nesse trabalho. Para o autor “a fotografia é, naturalmente, um reflexo da realidade, e não a realidade mesma; porém, como a refigura de um modo mecanicamente fiel, originariamente desantropomorfizador, o que ela fixa tem que conservar, também, como mimese, essa autenticidade de realidade.” (LUKÁCS, 1982, p. 180). Seguramente essa refiguração “mecanicamente fiel” apontada por Lukács (1982) deve ser relativizada, pois certamente não podemos atribuir esse aspecto de forma ontológica à imagem cinematográfica, visto que o cinema, ao longo de sua história, tem também buscado liberar-se dessa autenticidade da realidade. Seguindo nessa mesma linha argumentativa, Lukács (1982) reitera:

E como os procedimentos estéticos de organização e de ordenação utilizados pelo filme, ainda que em seu efeito total ultrapassem em muitos pontos a cotidianidade imediata, sem embargo, não suprimem essa refiguração fotográfica da realidade, senão que a põe simplesmente em conexões novas (mediante a eleição dos momentos, sua organização, seu tempo e seu ritmo, o tipo de encadeamento etc.), a autenticidade tem que conservar-se e constituir um elemento essencial do meio homogêneo da arte cinematográfica. Porém, a fonte dessa autenticidade é a realidade mesma. (LUKÁCS, 1982, p. 180).

Nesse sentido, não só a imagem, como também o som se apresenta como elemento mimético da realidade. Dessa forma, ao refigurar de forma autêntica³⁷ a imagem e o som em novas articulações estéticas que nos remetem à vida social, o cinema se apresenta com uma enorme similaridade à vida cotidiana. E essa

[...] proximidade entre a vida e o filme, tem uma importância dupla para seu conteúdo e sua forma. Por um lado, no filme a multiplicidade sem limites da vida cotidiana se converte em objeto da mimese artística. Todo o mundo circundante ao homem, a natureza, o mundo animal e vegetal, o ambiente social criado pelo homem mesmo, aparecem como realidade completa em si,

sucessão de muitas imagens na destas à velocidade de 24 fotos por segundo, que ilude a nossa visão e imita o decorrer do tempo na vida real, através dessa ilusão somos tentados a acreditar que o fluxo no filme é igual ao próprio fluxo da vida. Tais fundamentos técnicos geram essa idiosincrasia do cinema (BAZIN, 2006).

37A questão da autenticidade em Lukács aparece em relação à possibilidade da existência humana ser vivida de modo não alienado – o indivíduo enquanto parte do coletivo (não visto de modo particularizado e fragmentado), ser capaz de transcender os limites da ideologia dominante. O que aparece com bastante vigor na discussão de Tertulian (1993) sobre a diferença entre Lukács e Heidegger, este último afirmando que a vida só pode ser vivida de forma inautêntica. Essa questão também acompanha a obra de Lukács sobre a literatura, na qual defende a tese de que o herói burguês do romance luta contra a inautenticidade da vida. Quanto a esta autenticidade em relação ao filme, ressalta-se para este autor a capacidade reprodutiva do cinema. A imagem mimetizada remeteria à realidade, tanto social, quanto natural. Talvez o limite dessa afirmação do autor encontre-se em pensar o realismo enquanto critério para julgar a arte.

como uma realidade de mesmo valor e espécie que a do homem mesmo (LUKÁCS, 1982, p. 184).

No cinema, observamos ainda uma condição *sui generis* no que diz respeito à refiguração da realidade social na imagem: a refiguração fílmica da sociabilidade humana não se realiza apenas pelo resultado mimético-artístico, pelos antagonismos que se apresentam nas questões e pontos de vista levantados nas obras. Ela também se inscreve na singularidade da imagem que compõe esta representação, na medida em que delinea uma forte afinidade com o movimento da vida cotidiana e ancora uma forma de representação desantropomorfizada do sujeito no filme. Isto, segundo Lukács (1982), ocorre na medida em que o mundo circundante do indivíduo, que envolve natureza, ambiente animal e vegetal, e, sobretudo, os ambientes sociais criados pelo próprio homem³⁸, aparece no filme com o mesmo grau de exposição que a figura humana. Deste modo, as imagens do embate entre a individualidade e as circunstâncias do cotidiano, a partir do momento em que estas assumem a condição de matéria-prima para a representação fílmica, tornam-se uma importante fonte de conhecimento sobre a relação dialética do indivíduo com o mundo, bem como sobre a realidade social subjacente a esta relação (LUKÁCS, 1982). O cinema já é contemporaneamente objeto das áreas de estudos de diversas ciências humanas, como a Psicologia, a História e a Antropologia, que buscam no conteúdo e na forma do filme elementos para o aprofundamento nos temas, questões e contradições da condição humana. No âmbito da Sociologia à qual nos afiliamos, o filme é tomado como uma representação da realidade social, sendo sua compreensão submetida a uma dupla perspectiva de análise. Assim:

[...] se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social. (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 29).

No caso da presente pesquisa sociológica, procuramos compreender as maneiras condicionadas, social e historicamente, de construir representações concretizadas nos filmes documentários, a partir da apreensão ou objetivação de questões relativas ao caráter contestatário e supostamente emancipatório, articuladas na própria representação fílmica. Isto porque, na arte, sob a perspectiva dialética, a relação entre o sujeito (o cineasta) e o objeto de representação (a realidade objetiva) é uma relação reciprocamente mediada, o que faz com que os antagonismos e as tensões sociais, que foram relevantes para a construção da

³⁸Como percebe Lukács (1982), o ambiente social tornou-se um dos focos de atenção do cinema.

linguagem, apresentem-se na própria obra de arte. Para Adorno (2004), os antagonismos não resolvidos da realidade se expressam nas obras, principalmente, em sua forma através das soluções estéticas encontradas pelos artistas por meio de sua mediação criativa. Seria essa solução criativa (a forma imbrincada de conteúdo), e não a mera citação dos fatos históricos, o que define a sua relação com a sociedade.

Por isso, damos aqui especial atenção ao estudo das condições sociais que influenciam a construção das representações, e certamente nos aprofundaremos sob a realidade e os fenômenos que cumprem este papel, mas o estudo destas condições e de seus temas intrínsecos tem seu ponto de partida nas próprias obras. Objetiva-se, assim, apreender como, pela via da mediação entre sujeito e objeto, os filmes documentários representam situações utópicas ou emancipatórias, levando em conta as especificidades do cinema documentário.

2.2. CINEMA DOCUMENTÁRIO: REALIDADE OU REPRESENTAÇÃO?

Ao não criar, necessariamente, na representação personagens fictícios e um mundo predominantemente imaginário, procurando apontar sua assertividade para a própria realidade objetiva, a matriz narrativa do gênero se consolidou como a representação fílmica de uma circunstância de mundo histórica (NICHOLS, 2012, 1993; RAMOS, 2008, 2005). Tal configuração deu forma a uma tradição documentária que se define pela possibilidade de produzir imagens de sujeitos não fictícios, envolvidos na cotidianidade. Isto, sob o ponto de vista da representação fílmica do objeto escolhido, possibilita uma problematização da formação social a partir da interação de indivíduos concretos com as circunstâncias da vida. A imagem desantropomorfizada, tal como definimos anteriormente, portanto, será produzida a partir da relação entre individualidades concretas com o mundo social e material na cotidianidade, o que coloca em outros termos as referências narrativas aos processos sociais subjacentes a esta relação no documentário, diferentemente do cinema ficcional.

Os filmes aqui reunidos representam narrativas que sofrem as mesmas influências que levaram aos processos de autocrítica desenvolvidos no interior do campo cinematográfico durante as décadas de 50 e 60. Nesse período, como já citado, emerge o estilo do “cinema direto” norte-americano – mais especificamente nos Estados Unidos e no Canadá. Defensor de uma estética observativa de distanciamento, e crítico de uma demasiada intervenção do(a) diretor(a) na interpretação das questões colocadas no filme, o “cinema direto” está em sentido

diverso ao “cinema verdade”, que valoriza uma estética de participação ativa do cineasta, inclusive na condição de personagem, fazendo do filme um meio de repensar a sua condição de representação pela inserção subjetiva do artista nas informações e conteúdos sobre o real (CARROL, 1996).

Se o cinema ficcional já apresenta uma incrível similaridade com a vida cotidiana, o vínculo da maior parte da produção do cinema documentário com essa realidade objetiva é ainda mais intenso. A presença da câmera no mundo que compartilhamos cotidianamente, devido a sua mimese mecânica, é de uma significação e uma importância tal que altera a percepção de quem se põe a assistir um filme documentário. A suspensão da incredulidade – presente nas diversas linguagens artísticas, como no teatro ou na literatura – precisa de muito menos esforço para se instaurar durante a fruição de um filme que se sabe previamente ser documentário. Para Nichols (2012), isso se dá devido ao fato de que “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2012 p. 20). Já Ramos (2008), afirma que essa tendência se baseia na capacidade de indexação de elementos da realidade concreta possível no filme documentário.³⁹A capacidade de registro em imagem e som traz-nos uma imensa sensação de fidelidade, o que vemos em um filme documentário parece-nos ser exatamente o que veríamos se estivéssemos ao lado da câmera. As pessoas retratadas em tal formato fílmico continuaram suas vidas após a gravação dos filmes, elas existem para além da obra, diferentemente das personagens nas ficções⁴⁰. No entanto, é importante expor as limitações desse “registro de realidade”, já que uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre a constituição dos acontecimentos, podendo ser alterada tanto durante como após o ocorrido, seja por meios digitais ou convencionais. Além disso, há todas as influências das possibilidades técnicas da angulação da câmera na tomada, do enquadramento etc. Ademais, existem as especificidades da apropriação subjetiva dessas técnicas, que acabam produzindo efeitos estéticos diversos; afastando, assim, o cinema de uma mimese puramente mecânica. Uma das características peculiares da tradição documentária é a capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade da imagem, qual seja a ideia de que o que vemos é testemunho do que é o mundo. No entanto, como afirma Nichols (2012), o filme documentário não é uma *reprodução* da realidade, mas uma *representação* do mundo em que vivemos, e, como tal, equivale a uma determinada visão de mundo. Nesse contexto, Fernão

³⁹Tanto o limite de objetividade quanto a ética na produção do documentário são debates levantados por Ramos e por Nichols.

⁴⁰Sobre isso, vale ressaltar que também há utilização do recurso das interpretações em filmes documentários.

Ramos (2008) dá preponderância ao conceito de “sujeito da câmera”, na medida em que a construção de uma narrativa documentária perpassa exatamente a subjetividade e os conceitos de quem toma as imagens e as monta durante a produção fílmica. Dessa forma, é impreterível saber quem fala sobre quem para quem (NICHOLS, 2012) no filme documentário. Nessa perspectiva o cineasta adota uma posição específica em relação ao que é apresentado no filme e àqueles aos quais o filme se dirige. A subjetividade do artista, no entanto, não é único elemento que compõe o filme, a própria realidade objetiva se impõe à câmera, mesmo nas experiências mais abstratas do cinema documentário. No formato do documentário aqui estudado, que segue uma narrativa visando apresentar os fatos históricos, a realidade concreta se impõe de forma ainda mais pungente. Por vezes, indo de encontro, inclusive, com a orientação do diretor, e aparecendo ao espectador como contradição. Como, por exemplo, quando o diretor registra uma greve (A BATALHA DO CHILE, 1975, 01:01:46) da qual há uma discordância explicitada pela *voz off* (que rotula os trabalhadores como conservadores), enquanto as próprias imagens são de trabalhadores organizados contra o Estado por aumento salarial.

A influência da subjetividade do diretor, porém, não diminui os elementos de representação social da obra. Isso por dois motivos, primeiramente, entendemos que a própria subjetividade do indivíduo é histórica. Os repertórios perceptivos, afetivos, comunicativos etc., são herdados pelos sujeitos, ao tempo que sofrem alterações na relação entre os indivíduos e sua contemporaneidade. Apesar dos aportes trazidos por um indivíduo, todo o contexto que propicia e potencializa a criatividade é um elemento social objetivo. Dessa forma, a própria influência da subjetividade do artista é também um sintoma de sua época. Além disso, principalmente no cinema documentário, muitas vezes a realidade objetiva a ser representada se impõe às vontades individuais do artista. Tanto no momento da tomada, quanto no momento da montagem, o material a ser trabalhado pelo artista, sua matéria-prima, é carregado de elementos objetivos que tem seu próprio conteúdo. Esse conteúdo, por vezes, extravasa o controle do artista e apresenta-se no filme como uma contradição interna. Tal contradição pode ser entre duas imagens, ou entre a banda imagética e a sonora etc. De forma básica, temos que se o mesmo processo histórico tivesse acontecido sem que a máquina portátil (16mm) com captação de som direto existisse, a estética do documentário produzido nesse contexto seria completamente diferente. Ademais, ao apontar a câmera para a realidade, o cineasta não tem controle sobre o que ocorrerá a sua frente. Seu controle é restrito ao que ele inclui ou não no campo da objetiva qual o ângulo da tomada, além das imensas

possibilidades de tratamento durante a montagem. Mas, enfim, a matéria-prima que ele tem é a própria realidade. Há, por exemplo, o registro de uma entrevista de um trabalhador filiado ao Partido Democrata Cristão (partido ligado à oposição ao governo da Unidade Popular), que se orienta contra a indicação do partido e boicota a greve patronal (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:19:43). Nesse momento, o cineasta claramente orienta o registro para expor a contradição do militante, ao mesmo tempo em que entra em contradição, ele mesmo, ao não levar em consideração a consciência de classe afluída naquele mesmo militante.

De tal modo, entendemos que, como qualquer expressão artística, o filme documentário é carregado de caracteres representativos da realidade objetiva, mesmo que em seu interior traga elementos de subjetividade do artista. A produção estética, enquanto produção localizada no desenvolvimento da história humana, traz em si os elementos de representação que apontam caracteres preponderantes nas relações sociais. Independentemente de carregarem elementos que apontem para uma superação social ou seu contrário, a resignação, toda produção artística encarna o fato de ser produto das relações sociais e formalmente autônomas, o que nos permite afirmar, que mesmo na produção mais hermética, ou com objetivos mais egoístas, haverá rasgos profundos de representação social.

Mas, afinal, o que define o cinema documentário como tal? O desenvolvimento histórico do cinema e, dentro deste, das expressões não ficcionais trouxeram uma série de debates acerca dos limites e fronteiras entre o cinema ficcional e não ficcional (RAMOS, 2008; NICHOLS, 2012). Experiências fílmicas como *No Lies* (1973) de Mitchell Block⁴¹ ou *Las Hurdes*⁴², no Brasil chamado “Terra Sem Pão”, de Luis Buñel nos colocam diante de fronteiras que dificultariam formulações mais fechadas. Seja no primeiro, que se apresenta como uma ficção que joga com a estética documentária clássica para pôr em xeque as emoções do público, mostrando, por fim, o seu próprio segredo. Ou de forma mais intensa no segundo, um documentário surrealista, pioneiro em levantar as questões éticas intrínsecas ao fazer documentário e a produção de seu discurso. A história do cinema coincide com a própria história do cinema documentário desde os experimentos dos irmãos Lumière (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, 1895; LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON, 1895). Uma separação entre cinema documentário e cinema ficcional só foi possível após todo o desenvolvimento de uma produção ficcional e a formação da grande indústria

41 Filme que retrata uma entrevista com uma jovem que haveria sofrido um estupro. Todo o filme tem uma estilística documentária, somente ao fim do filme ele explicita seu caráter ficcional. Toda a tensão do enredo gira em torno da forma como a personagem é entrevistada (NO LIES, 1973).

42 Documentário surrealista que retrata a realidade social da região de Las Hurdes, na Espanha, onde a narrativa da voz *over* expõe os preconceitos das classes dominantes.

cinematográfica que privilegiou a produção de filmes ficcionais e de entretenimento⁴³. Por sua vez, a produção documentária desenvolveu, sobretudo no decorrer do século XX, uma evolução enorme no que diz respeito às possibilidades técnicas e estéticas, tanto próprias a seu campo, quanto desenvolvidas no cinema como um todo, existindo um enorme diálogo entre as linguagens ficcionais e não ficcionais. Normalmente associa-se a ideia do documentário àquele filme basicamente enunciado em *voz over*, fora de campo, detentora de todo o saber sobre o que é retratado, mas esse campo de produção se diversificou deveras, e em seu seio foram desenvolvidas diversas autocríticas, produzindo-se desde reproduções do formato do documentário clássico até experiências de vanguarda, como criações do cine-olho de Dziga Vertov (UM HOMEM COM UMA CÂMERA, 1929), ou filmes como *The Act of Seeing With Ones Own Eyes* (1971)⁴⁴ de Stan Brakhage, *Song of Ceylon* (1934)⁴⁵ de Basil Wright, ou até mesmo *A Chuva* (1929)⁴⁶ de Joris Ivens.

A produção no campo do cinema documentário expandiu-se por uma gama enorme de estilos, classificada por Bill Nichols (2012, p. 62) em seis modos principais de fazer cinema documentário. O modo poético enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. O expositivo, por sua vez, destaca o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Já o observativo, dá maior ênfase ao engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. O modo participativo privilegia a interação entre cineasta e tema; a filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. O reflexivo chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário; aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. E, por fim, o performático, caracterizado pela valorização do aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento – seriam os filmes de características experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público.

43 Filmes mais voltados à lucratividade, regidos sob a égide da Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

44 Filmado durante uma visita ao necrotério, documentando os procedimentos de autópsia e embalsamento de órgãos com tomadas impactantes.

45 Documentário que mostra a vida cultural e religiosa dos sinhalenses e os efeitos do desenvolvimento industrial. Considerado um marco do cinema pelo seu tratamento da banda sonora.

46 O curta-metragem *Regen* (A Chuva) é composto pela sucessão de *takes* de diversos lugares da cidade, que tem início em uma manhã ensolarada, e termina em uma tarde chuvosa e escura. Os trabalhos de fotografia e montagem do filme o fazem um filme extremamente poético.

Há diversos conceitos acerca do cinema documentário, formulados por diferentes teóricos. Bill Nichols (2012), por exemplo, entende que os cineastas são atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que compartilhamos. O autor parte da ideia de que todos os filmes representam uma determinada cultura e trazem suas representações sociais, chegando a defender que “todo filme é um documentário” (NICHOLS, 2012, p. 26.). Diferindo entre os “[...] documentários de satisfação de desejos [dos] documentários de representação social [...]” (NICHOLS, 2012, p. 26) – os primeiros são, normalmente, chamados de ficção, já os segundos são definidos da seguinte maneira:

[...] são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria que de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (NICHOLS, 2012, p. 26).

Se observarmos o pensamento de Nichols (2012) de modo criterioso, perceberemos que não há uma grande distinção entre os documentários (apresentados como “de representação social”) e os filmes ficcionais, visto que todos os elementos apontados como idiossincráticos aos documentários seriam compartilhados com as ficções.

A diferença mais marcante entre ambos estaria na relação com o público expectador, na medida em que Nichols (2012) defende que a crença é encorajada nos documentários, já que estes normalmente trazem o objetivo de exercer um impacto no mundo histórico, tentando para isso persuadir ou convencer o espectador de um ponto de vista particular. Há nesse processo um forte vínculo entre o mundo histórico e o filme documentário, sendo o cineasta responsável por acrescentar novos conteúdos à memória popular e à história social. Segundo Nichols (2012), o documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras, quais sejam: a) oferecendo-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo; b) trazendo significações ou representando interesses (políticos ou não) existentes no mundo; c) colocando diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas.

De forma distinta dos filmes ficcionais, o que dá unidade ao filme documentário não é necessariamente uma continuidade histórica da narrativa, mas a sua relação com o mundo histórico objetivo, normalmente isso é feito a partir de uma lógica argumentativa que compreende assertivas sobre o mundo compartilhado. Diferentemente da ficção, que pressupõe uma continuidade da história contada⁴⁷, a montagem no filme documentário com frequência procura demonstrar as ligações de suas imagens com o mundo objetivo. Este método de montagem, contraposto a uma montagem de “continuidade”, Nichols (2012) nomeou como “montagem de evidência” (NICHOLS, 2012, p. 58), na qual a montagem teria uma função comprobatória, em que não só é aprofundado o envolvimento do espectador com a história que se desenrola no filme, como também sustenta afirmações e alegações sobre o mundo.

No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário reapresenta o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da rerepresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação (NICHOLS, 2012. p. 67).

Embora os documentários não sejam documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. De forma que, o peso que atribuímos à qualidade indexadora de som e imagem, a suposição que adotamos de que um documentário oferece prova documental na tomada, ou na palavra dita, não se estende automaticamente ao filme todo (NICHOLS, 2012). Em outros termos, o fato de haver um registro em som ou imagem, por exemplo, nos passa relativa credibilidade do caráter documental do filme. Podemos ter como válido um elemento indexado (como uma entrevista, ou uma tomada, por exemplo) sem que concordemos com a argumentação do filme. Geralmente, há uma tendência a concordar com a clássica formulação de Grierson⁴⁸: entendemos e reconhecemos que um documentário é um tratamento criativo da realidade.

47 Por diversas vezes, esta continuidade não se dá de forma linear, como pode acontecer em diversos filmes ficcionais. Ou seja, inclusive, quando o diretor produz uma montagem com uma não-continuidade, ele o faz em contraposição à ideia de continuidade, como um recurso estético intrínseco, diferentemente do filme documentário, que normalmente se utiliza da não-continuidade como recurso persuasivo.

48 Grierson foi quem pela primeira vez utilizou o termo documentário para referir-se ao processo criativo da realidade, isso em um período em que o emprego usual era remetido aos filmes de viagens (NICHOLS, 2012; RAMOS, 2008).

Diferentemente da tradição ficcional, o cinema documentário necessariamente estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico (RAMOS, 2008). E, mesmo que em alguma medida as duas tradições do cinema se misturem em suas fronteiras, isso não significa que não seja possível uma distinção entre ambas. Um dos elementos de distinção pode ser apontado em termos de orientação do cineasta em produzir documentário e do conhecimento prévio do espectador (geralmente sabe-se que tipo de filme se está assistindo). Além disso, o campo ficcional se forjou a partir de uma estrutura narrativa (chamada de narrativa clássica), na qual há uma composição espaço-temporal definida para que se supere a necessidade de narrar a trama a partir de uma locução da ação ou de uma *Voz Over*. Desenvolveu-se assim, uma linguagem narrativa em cenas ou seqüências que se explicam por si.

Em certo sentido, Ramos (2008) concorda com o conceito desenvolvido por Nichols (2012): no cinema documentário a decupagem espacial e temporal tende a se organizar em torno do argumento ou asserção, o que Nichols (2012) chamou de montagem de evidência. Ressaltamos, por sua vez, que não raro Ramos (2008) incorre em excesso de subjetivismo, já que o documentário não pode ser definido pela recepção (ou a partir do “conhecimento prévio” do público), senão pelas características inerentes à produção de representações não ficcionais, pelo menos de forma majoritária. Ao passo que na ficção se tende a articular a montagem em torno da demanda espaço-temporal da trama, além de na ficção se utiliza basicamente de atores e atrizes para encarnar seus personagens, enquanto o documentário trabalha os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado. Não obstante, o recurso da encenação é largamente utilizado na tradição documentária, incluindo a utilização de profissionais para atuar (NICHOLS, 2012; RAMOS, 2008).

A necessidade de presença do sujeito-da-câmera (RAMOS, 2008, p. 83) em lugares de difícil acesso é um fato que acompanha a própria gênese do cinema documentário, não por acaso, um dos seus clássicos é o filme *O Homem Com a Câmera* (1929), de Dziga Vertov. A película é composta por uma sucessão de cenas em que o sujeito da câmera acessa lugares de difícil acesso, como o interior insalubre de minas, fábricas, barragens etc., para a construção de tomadas em que o indivíduo comum, espectador, não acessaria se não fosse a própria câmera. Por sua vez, o difícil acesso ao interior de grandes manifestações populares se dava justo pela falta de mobilidade inerente aos equipamentos mais antigos, com suporte em películas de 35mm, e utilizando-se de câmeras que pesavam mais de 30 quilos. Dessa forma,

o cineasta encontrava diversas dificuldades em acompanhar eventos com uma dinâmica mais intensa que exigisse uma mobilidade maior da câmera. As décadas de 1960 e 1970 foram exatamente quando a tecnologia da captação sincrônica entre imagem e som em equipamentos portáteis tornou-se mais acessível, possibilitando aos cineastas filmar o interior das manifestações no calor dos acontecimentos, ou produzir tomadas de locais fechados com maior desenvoltura e dinamismo. Isso permitiu que o cineasta interagisse de forma mais intensa com o ambiente que filmava, dando ao filme um caráter mais participativo e grande relevância às entrevistas no meio das manifestações, por exemplo.

3. A ESPERANÇA ENQUANTO PERSPECTIVA DE CONSTRUÇÃO DE MUNDO

“Aqueles que sonham de dia são conscientes de muitas coisas que escapam aos que só sonham à noite.” (Edgar Allan Poe)

As diversas teorias estéticas e fílmicas (ênfatizando as sociológicas, mas contemplando também o conhecimento produzido nos estudos de cinema, e, mesmo que tangencialmente, a filosofia) são fundamentais para a nossa pesquisa. No entanto, como pretendemos compreender como os documentários de Guzmán representam um momento pleno de *utopia* e esperança no Chile, abordaremos a teoria construída por Ernst Bloch (2005) acerca da *utopia* e da Esperança, principalmente em sua obra “O Princípio Esperança”. Tal discussão teórica visa balizar os conceitos citados – como *utopia* e Esperança - como referência categórica para a análise estética, o que nos permitirá atuar com mais rigor na análise fílmica.

Bloch (2005) compreende a esperança em um sentido positivo, “o ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada” (BLOCH, 2005, p. 13). O afeto da espera faria com que as pessoas se lançassem ativamente em busca daquilo que almejam. Esse almejar, se constituído a partir da reflexão e do aprofundamento do que ele chama de sonhos diurnos⁴⁹ poderia tornar-se um importante motor na construção concreta de outras realidades possíveis. Ao adicionar lucidez aos sonhos diurnos, seria possível torná-los mais plenos. “Pensar significa transpor” (BLOCH, 2005, p. 14). Nesse sentido, o amadurecimento dos sonhos diurnos, se vinculados a um projeto de emancipação social, deveria levar em consideração o próprio movimento da história e seus motores, o que significa que deveria haver um entendimento da realidade presente, sem omiti-la, enquanto se busca amadurecer e gestar uma virada para outra realidade. Dessa forma, uma transposição das condições sociais do presente, ao invés de levar a um vazio, caminharia a partir da mediação entre o que é a vontade de construção do futuro, e as possibilidades reais dessa

49 “A vida de todos os seres humanos é perpassada por sonhos diurnos, que em parte são apenas uma fuga insossa e até enervante, e até presa para enganadores. Outra parte, porém, instiga, não permite se conformar com o precário que aí está, não permite a resignação. O esperar está no cerne desta outra parte, que é ensinável. [...] Nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito, que os sonhos diurnos tornem-se ainda mais plenos, não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido.” (BLOCH, 2005, p.14)

construção: “A transposição efetiva conhece e ativa a tendência de curso dialético instalada na História” (BLOCH, 2005).

A esperança em sua forma mais geral, segundo Bloch (2005), seria o próprio sentido da vida: “[...] todo o ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro” (BLOCH, 2005, p.14). O futuro traria consigo as possibilidades de orientação às ações humanas, nele estaria contido o que o ser humano espera ou teme, ainda que, segundo a vontade humana, ele espere que não haja malogros. O próprio autor vai além, segundo ele, enquanto o ser humano estiver em condições não condizentes com sua vontade, ou em más condições, os sonhos diurnos perpassarão a sua existência, tanto privada quanto pública, na forma de sonhos de uma vida melhor do que a que lhe coube até aquele momento.

Ainda que esse esperar seja entendido como um fator positivo das motivações humanas, o autor traz a tona o fato de que o ato de “intencionar” e seu tom antecipatório ainda não foi estudado como deveria. Nas palavras do autor:

O *desiderium*, única qualidade sincera de todos os seres humanos, não foi investigado. O ainda-não-consciente, o que-ainda-não-se-tornou, embora preencha o sentido de todos os seres humanos e o horizonte de todo ser, não conseguiu se impor nem mesmo como palavra, que dirá como conceito. Esse florescente campo de interrogações praticamente ainda não teve voz na Filosofia. O sonhar para a frente, como diz Lenin, não foi refletido, apenas foi mais esporadicamente tangenciado, não encontrou um conceito à sua altura. [...] O grandioso evento da *utopia* no mundo quase não foi esclarecido. De todas as singularidades da ignorância, esta é uma das mais evidentes. (BLOCH, 2005, p.16).

A causa de tal ignorância, segundo o autor, tem uma razão também acadêmica, um problema epistemológico, na medida em que se desenvolve como saber contemplativo, ele seria, por definição, unicamente um saber do que apenas pode ser contemplado, ou seja, voltado ao passado; e sobre o que o autor chama de o “que-não-veio-a-ser”, tal conhecimento estende os conteúdos formais fechados provindos do “que-já-se-efetivou”, ou seja, o saber contemplativo entende o futuro tão somente enquanto extrapolação da tendência do presente arbitrariamente igual a este, mas sem percebê-lo enquanto momento aberto ao “*novum*”, ou à construção de novas possibilidades de realidade.

Não obstante, para o autor, a esperança em sua conotação positiva – sendo consciente da certificação ainda inconclusa da existência acima de qualquer *res finita* – não aparece dessa forma na história das ciências, nem como fenômeno psíquico nem como fenômeno cósmico e menos ainda como o portador daquilo que nunca ocorreu, do novo possível. Bloch (2005) concede assim um novo status ao conceito de *utopia*, desenvolvendo um novo movimento ao

pensamento reflexivo, intenção já antecipada em alguma medida por outros autores, como Marx⁵⁰ por exemplo – um movimento que contemple a antecipação consciente do que ainda não ocorreu, mas não como simples tendência, que seria uma limitação cara ao pensamento leibniziano e compartilhada por tantos cientistas e filósofos modernos, mas como “um futuro do tipo autêntico, aberto como processo” (BLOCH, 2005, p. 18), e, para o autor, tal *front*⁵¹ reflexivo seria inacessível e estranho a toda mera contemplação presente nas ciências modernas. Somente uma maneira de pensar direcionada para a mudança do mundo, que municia com informação este desejo de mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento dos sonhos e perspectivas de construção de uma nova realidade. Por isso, o decisivo, para o autor, é apenas que o saber como *teoria-práxis* consciente diz respeito ao que está em devir e que, por isto mesmo, é passível de decisão. Enquanto o saber contemplativo, em contraposição, referir-se-ia *per definitionem* apenas ao que já veio a ser. A *utopia*, nesse sentido, seria justamente uma das possibilidades de futuro construídas no presente, podendo ou não ter uma vinculação direta com as possibilidades materiais presentes no mundo. Sendo preferível o que Bloch (2005) veio a chamar de conteúdo utópico-concreto em detrimento das formulações utópico-abstratas, como veremos mais à frente. Analisar a representação da Esperança na produção cinematográfica se faz interessante, pois, nas palavras de Bloch (2005): “o filme está repleto do mais puro sobe-e-desce do movimento refletido pelo sonho ideal ou – movimentos desejados e reais das tendências de época [...]” (BLOCH, 2005, p. 397), e, como mais à frente aponta:

Em seu conjunto, portanto, ao ser capaz de acolher, mediante a fotografia e o microfone, toda a realidade da experiência num mimo⁵² sequencial, o filme está entre as mais intensas imagens espelhadas, também distorcidas, ademais concentradas, postas à disposição do desejo da plenitude de vida como compensação e ilusão, mas também como informação rica em imagens. Hollywood transformou-se em fraude sem igual; em contraposição, o filme

50 Segundo Bloch “Marx foi o primeiro a colocar o *páthos* da transformação, como o início de uma teoria que não se resigna a contemplar e explicar. Desse modo, as divisões rígidas entre futuro e passado desabam por si mesmas: o futuro que ainda não veio a ser torna-se visível no passado; o passado vingado, herdado, mediado e plenificado torna-se visível no futuro. O passado compreendido isoladamente e assim registrado é uma mera classificação de mercadoria, isto é, um *factum* coisificado sem consciência de seu *fieri* e de seu processo contínuo.” (BLOCH, 2005, p. 19).

51 Categorias como *factum*, *front*, *novum*, *ultimum* e o *horizonte* foram desenvolvidas por Bloch (2005) para tratar exatamente dessa tensão entre o que é e o que está por ser, ou o que é ainda-não-consciente. Tratam exatamente das relações sociais que constroem o que virá a ser a partir das relações materiais vividas (BLOCH, 2005, p. 193-208).

52 Mimo, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa: “no antigo teatro greco-romano, farsa popular, entremeada de danças e jogos, na qual se imitavam os caracteres e costumes da época [Opunha-se às formas cultas da tragédia e da comédia; suas raízes remontam aos rituais mágicos do Paleolítico, sendo a mais antiga tradição da história.” (MIMO, 2007).

realista, nas suas produções mais bem-sucedidas e anticapitalistas, não mais capitalistas, pode perfeitamente representar o mimo dos dias que modificam o mundo, sendo um espelho crítico, tipificador e esperançoso. O aspecto pantomímico do filme é, em última análise, o da sociedade, tanto pelas diferentes maneiras com que se expressa, quanto sobretudo pelos conteúdos intimidadores ou estimuladores, prometedores que são enfatizados. (BLOCH, 2005, p. 397.)

Adiante, traremos à baila o caminho conceitual formulado por Bloch (2005) para erigir suas principais categorias, que, utilizando-se da dialética como método, principia sua análise da aparência do fenômeno da esperança, suas expressões mais amplas e superficiais, e flui até o seu objeto propriamente dito, que seria a esperança utópica ativa e concreta, capaz de alterar a realidade concreta. E, dado o conteúdo abstrato dos sentimentos, nada mais apropriado que tomar as metáforas como ponto de partida⁵³. Assim, Bloch (2005) parte da metáfora para analisar, de modo mais elaborado, a esperança em seus diversos conteúdos. É uma síntese dessa elaboração inicial até sua fundamentação que trataremos nesse breve capítulo. Nos ocuparemos, modestamente, da Parte I (Relato), e do início da parte II (Fundamentação), explorando a passagem das metáforas ao discurso elaborado cientificamente, ou, em outras palavras, a construção da esperança – que a priori é sentimento de total abstração – em categoria elaborada cientificamente (BLOCH, 2005). Trabalho esse que Bloch (2005) não encerra no fragmento aqui analisado, mas que se estende por todos os três extensos volumes de *O Princípio Esperança*. O primeiro capítulo, reproduzido na íntegra a seguir, trança o nascimento do ser humano, do livro e da esperança numa só metáfora, e enlaça o leitor, incitando uma inquietude, um algo a dizer, uma vontade não saciada, impulsionando-o a seguir sua leitura: “1. Começamos sem nada. Movimento-me. Desde cedo na busca. Completamente ávido, gritando. Não se tem o que se quer.” (BLOCH, 2005, p. 30). Nos capítulos que se seguem (2. Muita coisa tem gosto de mais; e 3. Diariamente sem saber o amanhã) o esperar vai tomando corpo e importância na vida da criança, no entanto, a brincadeira e o sonho vão trazendo às expectativas a imaginação e a criatividade. É quando se pode, por exemplo, imaginar de uma simples caixa de papelão uma viagem espacial tripulada. As crianças almejam ver algo e alcançam esse querer, mesmo que no seu próprio mundo de fantasia (BLOCH, 2005).

Já em seguida, na adolescência, é construída uma imagem de “terra estrangeira”, na qual apesar da segurança do “em casa”, o querer é estar além das fronteiras, um certo encanto guarda o desconhecido: nas brincadeiras, nos sonhos, ou já na forma de andar, ou mesmo nas

⁵³ O uso da metáfora em obra teórica, para Mészáros (2008, p.187), é uma espécie de síntese intuitiva antecipatória, seria o caminho para uma forma discursivamente elaborada, mas nunca sua conclusão.

companhias, o indivíduo ilha-se, defendendo-se do mundo, e busca o desconhecido (BLOCH, 2005).

Mas, isso é feito, ainda, na forma de relatos e metáforas. No capítulo 5 Bloch (2005, p.32) diz que “se alguém sonha, nunca fica parado no mesmo lugar”, e introduz assim, previamente, sua ideia de sonho diurno – sem o categorizar – quando propõe que na adolescência o sujeito descobre a si mesmo como companheiro de viagem, sonhando com uma vida melhor. Tais sonhos encheriam de efervescência o dia, sobrevoariam casa e escola, e iriam tornar os desejos cada vez mais precisos. O autor refuta, ainda, a ideia da centralidade da pulsão sexual freudiana quando diz que nem sempre os estímulos sexuais atuam nesse processo de formação (BLOCH, 2005). A partir dos relatos de sonhos juvenis de distintas classes – Bloch (2005) diferencia os sonhos proletários dos sonhos burgueses dizendo que os primeiros seriam menos fantásticos, mais contidos e realistas – o autor propõe que o indivíduo tem uma tendência a escapar da própria realidade, uma vontade de viajar, de ter um trunfo. No entanto, após a manifestação dos desejos sexuais, a solidão, antes procurada, se tornaria insuportável. Porém, é em forma platônica que tal desejo se expressaria nessa fase da vida, além disso:

a juventude torna-se aqui seu próprio flagelo ou sua coroa de louros. Não há meio- termo: para além da solidão, de que se foge com tanta veemência, há apenas a derrota que refuta as pretensões de valor, pretensões em relação ao futuro, ou a vitória que as comprova. A imaturidade em si é um convite a mostrar sua superioridade, e este não é vazio, como nos anos posteriores: é antes vexaminoso, tentador em relação a si mesmo (BLOCH, 2005, p. 32).

Ainda para ele, “pelo fato de a própria vida ainda estar afastada, todo lugar longínquo é embelezado” (BLOCH, 2005 p. 32) e “o lugar que transcorre entre o março e o junho da vida não tem pausa; é preenchido pelo amor ou pelo olhar para uma espécie de dignidade impetuosa” (BLOCH, 2005, p. 32).

Dessa forma, Bloch (2005) define um momento em que a vida está em ebulição, inquieta e intempestiva, vive inseguranças e incômodos próprios da ausência de maturidade, mas que carregam já um germe do mundo presente, tendo em vista um mundo ainda onírico e enevoado, formulados a partir do que ele chama por “dignidade impetuosa”.

Após abordar os elementos expectantes da infância e da adolescência Bloch (2005, p. 36) encaminha-se à análise de elementos da vida adulta, na qual os desejos mais maduros não precisariam ser menos inquietos, pois o ato de desejar não diminuiria posteriormente, o que

diminuiria é o que se deseja. A pulsão, que se tornou mais velha, miraria com mais precisão, tendo conhecimento, instalar-se-ia no imanente. Trazendo assim ao expectar adulto uma maior objetividade, uma capacidade de apontar para o mais provável, ao mais próximo da realidade. Pois, na vida adulta “o sonhador, todavia, acredita que finalmente passou a saber o que a vida deveria lhe oferecer” (BLOCH, 2005 p. 37).

Dessa forma, em uma das expressões oníricas abordadas pelo autor, o ser adulto resolveria no sonho as complicações não resolvidas durante o dia, a palavra que lhe faltou, o como deveria ter sido. Há também o sonho pequeno-burguês, ou da classe média. Que, querendo consumir tal qual a burguesia, em que: “desde os tempos antigos, ao invés de conter a raiva, é bem próprio dela bater na pessoa errada, já que se lança preferencialmente na direção de menor resistência” (BLOCH, 2005, p. 38). Pois ainda, “ela não odeia a exploração, e sim apenas a condição de não ser ela mesma um explorador” (BLOCH, 2005, p.38).

Ao homem sem consciência de classe, Bloch (2005) relega um sonho sem capacidade de mudança, pois para ele:

Em geral, o homem pequeno, sem consciência de classe, contenta-se em reorganizar um pouco o que lhe pertence. Ele não modifica nada, mas temporariamente despeja a água que lava, até aquele momento, a sua existência, que lhe é tida por insuficiente. Os seus sonhos acordados permanecem na esfera do pessoal: eles são – com predileção especial – sexuais, em seguida de negócios, e transbordam em ambos os casos (BLOCH, 2005, p. 39).

Assim, os sonhos maduros não deixariam de ser, por vezes, tolos ou exóticos (BLOCH, 2005). Os sonhos teriam conteúdos múltiplos e diversos. Essas incursões de Bloch (2005) no mundo onírico social, apesar de aparecer de forma muito contundente, não apresenta suas fontes, deixando os leitores e as leitoras sem saber se ampara esta ideia na sua observação cotidiana, ou se na leitura de trabalhos de psicanálise (já que ele demonstra vasto conhecimento deste campo, dedicando parte do primeiro livro a debater com Freud e Jung, por exemplo). No entanto, ele continua abordando o conteúdo fetichista dos sonhos despertos, quando diz que: “a maioria das pessoas na rua aparenta estar pensando em bem outra coisa” (BLOCH, 2005, p.40). A outra coisa, segundo ele, seria predominantemente dinheiro, mas também aquilo em que o dinheiro poderia ser convertido. E trata do incômodo causado nas pessoas pelo próprio consumismo produzido pelo sistema capitalista, que traria à subjetividade o seguinte pensamento: “Há felicidade suficiente no mundo, menos pra mim.” (BLOCH, 2005 p.40). No entanto esse pensar demonstra que o sujeito, na verdade, desejaria

tão somente sugar ou tirar algo do mundo, não transformá-lo. Sob o capital, a vontade de ter e consumir balizaria os sonhos da maioria das pessoas.

No entanto, para os que muito possuem - o que tem sido cada vez menos, os realmente ricos – se tornaria ainda mais difícil extrapolar o existente, mesmo no seu sonho mais ousado. Tal homem bem-sucedido desprezaria veementemente o utópico. Antes, ele teria ao alcance das mãos qualquer objeto de consumo, e construiria dentro de si uma forma específica de desejo maduro: o tédio. Para tanto, haveria todo um esforço para fazer do próprio tédio algo interessante, a versão mais moderna disso seria o esnobismo. As classes médias tentam ainda copiá-los nisso quando podem, mas, às vistas dos burgueses essas tentativas acabam sempre se apresentando de modo estranho.

Por fim, o autor expõe o que ele nomeia como sonhos do não-burguês, e expõe, na verdade, os sonhos revolucionários – ele vivia um momento propício quanto à expansão desses sonhos, num momento em que havia a sensação de que o mundo não só poderia mudar, mas que caminhava para tal mudança. Em suas palavras: “o sonhador não-burguês também aprecia coisas que pertencem aos outros. Mas o que ele imagina essencialmente é uma vida sem exploração, uma vida que deve ser ganha.” (BLOCH, 2005, p.41).

No entanto, esse mundo está por ser construído, pois “a existência feliz que antecipa situa-se atrás de uma cortina de fumaça, atrás da fumaça de uma tremenda transformação”. (BLOCH, 2005, p.41). E, para tal sonhador, a felicidade extrapola os valores dos outros sonhadores, que se limitavam à realidade presente, aos valores capitalistas, pois ainda:

[...] os valores da felicidade baseada no conforto deslocam-se para as perspectivas do sonho ideal revolucionário, já porque a felicidade não decorre mais da infelicidade do outro nem se mede por ela. Isto porque a pessoa ao lado não mais a barreira para a própria liberdade, mas o lugar onde ela se concretiza. Em outro lugar da liberdade para comprar, brilha a liberdade resultante do comprar; no lugar da imaginada alegria de vigarista na guerra econômica, a imaginada vitória na luta de classes proletária. E, ainda acima desta, resplandecem a paz distante, a oportunidade distante de ser solidário com todos os seres humanos, ser amigável com todos, ocasião que constitui o alvo distante da luta. Todavia, o ritmo em que tudo isso ainda se encontra dá a impressão que em seus detalhes os sonhos não-burgueses ainda são consideravelmente menos precisos que aqueles em que basta estender a mão para a vitrine à sua disposição. Nenhuma casa comercial envia-lhes o catálogo, não há nenhum benfeitor para realizar esses sonhos. Em compensação eles não só detêm uma posição incomparavelmente mais elevada, mas também tem uma expectativa do desconhecido, uma planificação do não realizado, que o ideal burguês dos anos da maturidade não possui mais. (BLOCH, 2005, p. 42)

Dessa forma, podemos observar que a trajetória argumentativa travada por Bloch (2005) partiu de metáforas, na qual iniciou sua análise a partir do que se conhecia do objeto. Como a *utopia* e o *expectar* não haviam sido tratados centralmente por trabalhos anteriores, ele partiu da análise de outros discursos possíveis: a própria experiência, análise de obras de arte, de outros pensamentos filosóficos ou científicos, que abordavam marginalmente o *expectar*, foi construindo um discurso cada vez mais objetivo, sem perder a qualidade do estilo literário, e dando cada vez mais concretude às categorias construídas. Pode-se perceber, por exemplo, a junção entre estilo e método argumentativo no que concerne ao trecho da obra analisado neste trabalho: o argumento acerca do *esperar* vai ganhando cada vez mais concisão e clareza na medida em que o próprio objeto explanado também o faz em si mesmo. Desta forma o autor consegue unir a forma de produzir o texto ao próprio conteúdo. Durante a infância, por exemplo, o *querer* está em aberto, neste momento o autor se utiliza de uma só metáfora para explicar o fato. E mistura gradativamente um discurso metafórico a um não-metafórico, de forma que durante a maturidade, momento em que o indivíduo já “acha que se sabe o que quer”, essa determinação se infunde na própria forma: é quando as metáforas ganham valor mais secundário (do ponto de vista da argumentação, e não do estilo) em relação ao argumento central. Esse caminho em que o aumento da objetividade foi tomando lugar do uso de linguagem metafórica. Tal alteração ocorreu tão somente no que concerne à argumentação.

No início do livro, como já aludido, a própria explicação é formulada por metáforas, como foi mostrado no primeiro capítulo (citado integralmente no início do texto). Logo após, tal recurso de linguagem foi ganhando efeito cada vez mais estilístico, recurso trazido pelo autor durante toda sua obra. Pode-se observar, então, o percurso dialético feito por Bloch (2005), que partiu da aparência da esperança e suas expressões menos concretas até à valoração concreta de sua expressão.

Ao contrastar as diversas formas de expressão dos sonhos diurnos e das pulsões expectantes, e compará-las, poderíamos analisar quais comportamentos, ou quais pulsões, possuiriam tendência para a construção do novo, ou do *novum*; e, em quais termos os sintomas dessa nova realidade que ainda não existe, senão enquanto potência, faz-se presente já na vida cotidiana. A esperança não é passiva, é fabricada em ação, é verbo, e tem um alvo: a *utopia* (BLOCH, 2005).

No decorrer do texto, abordaremos a forma como Bloch (2005) desenvolve sua fundamentação categórica, cujos pontos mais importantes já tangenciamos anteriormente.

Bloch (2005) afasta-se da ideia propagada pelo senso comum de que as Revoluções estariam ligadas às pulsões juvenis, e se vincula à percepção de que uma mudança radical que seja consciente de si, madura, pode estar também entrelaçada ao desejo de sossego da velhice; na medida em que uma conjuntura ultra conservadora (ele usa como exemplo o fascismo e as ligas juvenis fascistas existentes na Alemanha Nazista) avance e ponha em risco o sossego almejado. Afirmando que, em determinadas conjunturas, seria possível a velhice agir “[...] com coragem e com experiência e, ao mesmo tempo, com consciência e o legado conhecido [...] Assim, justamente o amor à tranquilidade pode estar mais distante da agitação capitalista do que uma juventude que confunde agitação com vida” (BLOCH, 2005, p. 47). A velhice teria, nesses termos, a capacidade de ver para além da aparência capitalista,

[...] lançando olhares abrangentes que não se originam no dia de hoje e não se destinam a ele. Encarnando épocas em que nem tudo ainda era atividade empreendedora e sobretudo épocas em que essa atividade é interrompida [...] (BLOCH, 2005, p. 47).

Não obstante, ele afirma que todas as pessoas estão, de alguma forma, abertas ao novo. “É desagradável ser incomodado. Porém, é estranha a facilidade com que nos deixamos interromper pelo novo, pelo inesperado [...] O desejo de ser diferente arrebatada, mas muitas vezes engana. Contudo, de qualquer modo ele força a sair do habitual” (BLOCH, 2005 p. 48). Na vida cotidiana, por vezes, essa demanda por novidade seria tomada por coisas fúteis, como a fofoca ou o consumismo, ou a superficialidade dos jornais diários, mas, para Bloch (2005), essas demandas põe em movimento algo mais elevado: “No fundo, ela [essa carência ordinária ou mediana] vai ao encontro de uma notícia desejada, uma notícia libertadora.” (BLOCH, 2005, p. 48).

Essa busca por algo diferente estaria no funcionamento humano, Bloch (2005) nos instiga: “Quem nos impulsiona? Nós nos movemos, somos ardentes e incisivos; o que vive é estimulado – e em primeiro lugar por si mesmo” (BLOCH, 2005, p. 49). O autor nos expõe, então, o modo como essa inquietação humana apresenta-se em diversas formas, para ele: “Do mero interior, algo procura vir à tona. O urgente se exterioriza primeiramente como ambicionando alguma coisa. Se o almejar é sentido, então passa a ser o ansiar, a única condição sincera de todos os seres humanos.” (BLOCH, 2005, p. 49).

Quando o anseio toma forma, toma algo como fim, tornar-se-ia um *buscar*, e, sendo o combustível da ação do indivíduo, é compreendido como pulção⁵⁴. Assim, enquanto o almejar

54 “Esse conceito muitas vezes embotado e coisificado de forma reacionária, tem o mesmo sentido que *necessidade*” (BLOCH, 2005, P. 50).

sentido seria apenas um anseio genérico, a pulsão sentida seria o específico de cada uma das paixões ou afetos. Assim, diferentemente dos outros animais, o ser humano seria capaz não só de ter apetite, mas também de desejar algo, o ato de desejar seria mais amplo, possuiria mais matizes que o apetecer, pois o desejar expandiria para uma concepção o que o apetite imagina a forma do seu objeto. Dessa forma, Bloch (2005) aponta o desejo humano para além do que está palpável, para o autor, ainda que o ato de desejar não provenha da imaginação, é só com ela que ele vem à tona. Assim, o que desejamos de forma imaginativa se tornaria um ideal, “provido da etiqueta assim deveria ser” (BLOCH, 2005, p. 49).

Bloch (2005), assim, constrói o caminho entre a inquietação primária e as formulações das pulsões que movem a ação humana. Continuando no apuro criterioso das suas classificações ele nos faz a diferenciação entre o desejo e o querer:

Porém, por mais intenso que seja, neste ponto o desejar se diferencia do querer propriamente dito por seu modo passivo, ainda parecida com o ansiar. No desejar ainda não há nada de trabalho ou atividade. Em contrapartida, todo querer é um querer-fazer. (BLOCH, 2005, p. 50)

Para Bloch (2005, p.51), enquanto o desejar pode ser indeciso, ainda que o alvo imaginado seja bem determinado, o querer seria, necessariamente, um avançar ativo rumo a esse alvo, dirigindo-se para fora, tendo de se medir unicamente com coisas realmente dadas.

Não se poderia, porém, querer nada além do que se deseja. E esse querer será, para o autor, tanto mais intenso quanto mais vividamente o alvo, concebido em comum com o desejar, tiver assumido a forma de um ideal. Dessa forma, os desejos mesmos não são fonte de ação, mas eles dariam forma e reteriam com especial fidelidade o que “deveria ser feito”.

A pulsão originária, o apetite de algo específico, porém, permanece em todos esses momentos, até mesmo no querer, ou, como nos aponta Bloch (2005):

O mero apetite e sua pulsão se atêm primeiramente ao que já está ao seu alcance, mas o desejar imaginativo contido neles ambiciona mais. Assim, ele se mantém insatisfeito, isto é, nada do que existe lhe basta de fato. A pulsão, com um almejar determinado, como apetite por algo, permanece viva em tudo isso (BLOCH, 2005, p.51).

Após essa caracterização da inquietude que vai ganhando forma até tornar-se um querer-fazer em direção ao objeto da vontade. Bloch (2005) se propõe a entender o que impulsiona o ser humano rumo à satisfação do que se quer. No capítulo 11, cujo título é “O homem como um ser de pulsões bastante amplo” (BLOCH, 2005 p.51), o autor inicia sua exposição de forma polêmica: “A pulsão necessita de alguém por trás de si”. Mas ele o faz

para em seguida problematizar sua própria ideia, já que, em seguida aponta que “não há pulsão sem suporte corporal” (BLOCH, 2005, p.52), e nos mostra, que apesar da aparência de que a pulsão orienta o corpo⁵⁵, o impulso seria a própria expressão do corpo que quer manter-se. Nas palavras de Bloch (2005):

Apesar dessa aparência porventura destituída de sujeito, nada no corpo permite fazer das pulsões portadoras de si mesmas [...] Também o instinto impulsivo participa do sustento do corpo individual e é utilizado somente na medida dessa participação, quando o corpo age em seu próprio favor, fugindo do que prejudica e buscando o que mantém. Por isso, existem várias molas propulsoras, dependendo do caso, e não uma única, que movimentava tudo. Só existe continuamente o corpo que quer se manter e por isso come, bebe, ama, domina. É somente ele que age nas pulsões, por mais diversificadas que sejam, mesmo as que foram transformadas pelo eu que surgiu e por suas relações (BLOCH, 2005, p. 52-53).

Essa autopreservação seria a função básica das pulsões, que sendo muitas, atuam no sentido da sustentação. No decorrer de seu pensamento, ele explicita as pulsões classificadas em sua obra.

Para o autor, as várias pulsões dos seres humanos incluem a maior parte das pulsões animais, além de gerar outras, assim: “não só seu corpo, mas seu eu é igualmente afetivo. O ser humano é o animal mais difícil de saciar.” (BLOCH, 2005, p. 54). Se o ser humano é histórico, também os afetos deste o são. Para Bloch (2005), dificilmente alguma pulsão permanece a mesma e nenhuma delas se apresenta como acabada. Em sua definição, ele afirma que o ser humano é “um ser de pulsões tão cambiante quanto amplo, um amontoado de desejos cambiantes e geralmente mal ordenados.” (BLOCH, 2005, p. 54). Por isso, ficaria difícil localizar uma mola propulsora constante, uma pulsão que fosse fundamental, isso deslocaria a pulsão do próprio ser que a produz, e sacaria seu caráter historicizado. Tendo como partida esse caráter mutável das pulsões, o autor se propõe a avaliar algumas concepções de pulsões fundamentais em diferentes teóricos da psicanálise.

Inicialmente ele apresenta a função da libido na teoria freudiana, e aponta o paralelismo entre a função prazerosa positiva⁵⁶ da libido ao que o Freud tardio denominou por prazer negativo, ou impulso de morte. De acordo com Bloch (2005), em Freud, também o instinto de morte seria libidinal: o sexo (a sexualidade) se apresentaria como o cerne das

55 “[...] é como se não fosse o corpo que tem o impulso, mas o impulso que tem o corpo que o define.” (BLOCH, 2005, p.52).

56 “Com isto, [para Freud], a libido rege a vida, sendo fundamental tanto em termos temporais como de conteúdo. Já o ato de sugar do lactente estaria associado ao prazer sexual e ocorreria em grande parte por causa desse. Igualmente a fome estaria subordinada ao instinto sexual, a satisfação torna-se relaxamento sexual” (BLOCH, 2005, p. 54).

pulsões humanas, a libido regeria a vida. Ainda para o autor, o ego se apresentaria em Freud como uma força suplementar mais estrita, ainda que muito importante. Ao lado do Id e de suas pulsões situar-se-ia o ego, fonte dos conflitos e neuroses. Do ego partiriam também os recalques, as representações do Id que são excluídas não só da consciência, mas também dos outros tipos de valorização e atividade (BLOCH, 2005).

Na crítica de Bloch (2005), Freud é entendido como um teórico ideologizado. Segundo ele, Freud toma por referência o homem adulto, visto pelo psicanalista de forma burguesa, na sua relação com seu entorno também burguês. Nesse sentido, o Superego, por sua vez, seria a internalização das censuras parentais (as referências de socialização da criança), ameaçando e conduzindo o ego. Bloch admite que Freud teria a intenção de trazer racionalmente o que foi recalcado, o inconsciente, portanto, “reduzir o mofo hipócrita e também neurotizante” (BLOCH, 2005, p. 56). Mas isso poria luz dentro de uma libido privada e do “mal-estar” de uma cultura à qual, supostamente, nada faltaria além do alento promovido pela corrente de ar da psicanálise.

Bloch (2005) continua sua crítica: como, em Freud, a libido estaria sujeita a uma censura moralizante já no indivíduo e não só na hipocrisia da sociedade, essa autocensura não deixaria que nosso verdadeiro ser pudesse transpor o limiar da consciência. Nesse processo, os indivíduos recalcariam os desejos não realizados ou silenciados, submergindo-os num inconsciente mais ou menos completo. Ali eles apodreceriam⁵⁷, formando tensões e complexos neuróticos, sem que aquele que sofre possa conhecer as causas do sofrimento. O interesse sexual continuaria a agir sob camuflagens de todo tipo, ainda que sua causa genética tenha sido esquecida. Na psicanálise, o caminho da retomada consciente dos recalques poderia curá-los, tornando o ego o senhor do Id. A interpretação dos sonhos noturnos seria a via principal para isso. Para Freud, todo sonho seria a realização de uma fantasia inconsciente do desejo (BLOCH, 2005).

Bloch (2005), criticamente, aponta a impossibilidade prospectiva do inconsciente, em suas palavras:

[...] o inconsciente da psicanálise, como se pode ver, nunca é um ainda-não-consciente, um elemento das progressões. Ele consiste, antes, de regressões. De modo correspondente, tornar consciente esse inconsciente revela apenas o que já foi, o que vale dizer que no inconsciente freudiano não há nada de novo. Isto tornou-se mais claro quando C. J. Jung [...] reduziu a libido e seus conteúdos inconscientes a um fenômeno pré-histórico (BLOCH, 2005, p. 59).

⁵⁷Termo usado por Bloch (2012, p. 57).

Na continuação de sua crítica, Bloch (2005) afirma que para a psicanálise nem as composições artísticas, por mais produtivas que sejam, conduzem para fora do que ele chamara de *fixum* – a consciência envolta pelo Id, sempre presa à sombra de um passado. As obras seriam, naquela abordagem, meramente sublimações da libido encerrada em si mesma, quando a fantasia substituiria a realização das pulsões.

Apontando como elemento sintomático da própria limitação da explicação que coloca a libido enquanto pulsão fundamental, já que: “nem mesmo num corpo concebido com tanta apatia, o instinto sexual pode agir o tempo todo, e nem sozinho” (BLOCH, 2005, p. 60), Bloch expõe a produção de dois alunos de Freud que desenvolveram seus trabalhos sobre outras pulsões que não limitariam o ser humano à libido.

Segundo Bloch (2005, p.), “de modo eminentemente capitalista e sobre uma base bissexual, Adler coloca a vontade de potência como a pulsão fundamental: o ser humano quer, antes de tudo, dominar e derrotar”. Nesse deslocamento da pulsão fundamental da libido para a vontade de poder, Adler teria deslocado também a orientação temporal da pulsão, o ser humano já não teria como referente para ação o passado, mas agiria em função do que estaria por vir, de onde ele desejaria chegar, que, para Adler seria um lugar de poder. Bloch (2005) identifica na formulação de Adler a ascese capitalista que afasta, inclusive, a libido, nas palavras de Bloch (2005, p. 62): “A luta da concorrência, que praticamente não deixa mais tempo para preocupações sexuais, privilegia a dedicação em lugar da lascívia: o dia acalorado do homem de negócios sobrepõe-se à noite ardente do homem da vida e da sua libido”.

Bloch (2005) aponta que nas formulações de Jung, por sua vez, há a substituição da pulsão da potência pela pulsão do êxtase. Nelas, assim como a sexualidade é apenas uma parte dessa libido dionisiacamente genérica, igualmente dava-se como a vontade de potência. Portanto, segundo Bloch (2005), para Jung, a libido tornar-se-ia uma unidade primitiva arcaica, indiferenciada de todas as pulsões ou pura e simplesmente *eros*. E o aspecto inconsciente dessa libido mistificada não seria combatido. Já que para ele “a neurose, especialmente a dos seres humanos modernos, demasiadamente civilizados e conscientes, procede justamente do fato de eles estarem demasiadamente afastados daquilo que brota inconscientemente, do mundo do ‘pensamento sensitivo primordial’” (BLOCH, 2005, p. 62). Para Bloch (2005), há um retrocesso na formulação de Jung, já que “dessa maneira atordoante, buscou-se deixar a claridade rumo à obscuridade” (BLOCH, 2005, p. 66). Para

Bloch (2005), Jung aproxima-se do fascismo na medida em que se afasta do esclarecimento rumo à obscuridade de um inconsciente coletivo.

Por fim, Bloch (2005) afirma que há uma idolatria em torno das pulsões fundamentais: a libido em Freud, a potência em Adler, o proto-Dioniso em Jung; ele, porém, afirma que há especificidades socioeconômicas que determinam historicamente as pulsões, ou seja, não haveria uma pulsão essente do ser humano, exceto “a mais simples pulsão de se manter vivo” (BLOCH, 2005, p. 67), só ela seria tão fundamental a ponto de colocar em movimento as outras pulsões, a despeito de todas as mudanças históricas que possam ocorrer. A fome seria, então, o elemento fundamental que teria sido alijado da psicanálise, segundo Bloch (2005): “o agulhão da fome [...] é cuspidado da psicanálise da mesma maneira que o linguajar dissimulado dos salões cospe a libido” (BLOCH, 2005, p.68). A fome, enquanto demanda urgente, seria a pulsão fundamental e basilar do ser humano.

A partir dessa perspectiva, Bloch (2005) elabora os elementos marxistas da sua teoria pulsional. Ao afirmar que não se pode vislumbrar uma concepção erótica da história que possa entrar no lugar da concepção econômica, ele nega Freud em favor de Marx, ao menos no que se refere à explicação do devir histórico. Ainda que ele afirme que o interesse econômico não é o único determinante, mas o mais fundamental. A autopreservação que se manifestaria no interesse econômico seria a mais sólida dentre as várias pulsões fundamentais e, não obstante todas as modificações temporais e de classe a que ela também estaria sujeita, com certeza seria, no entendimento do autor, a mais universal:

Por isso, com toda reserva e manifesta aversão contra absolutizações, pode-se afirmar o seguinte: a autopreservação – tendo a fome como expressão mais evidente – é a única pulsão fundamental que, dentre as várias, seguramente merece esse nome. Ela é a instância última e mais concreta do seu portador [...] *suum esse conservare*, “permanecer em seu ser”: este é e continuará sendo, conforme a definição incontestável de Espinoza, o *appetitus* de todos os seres. Mesmo que o espírito de concorrência da economia capitalista o tenha individualizado além da medida, ele perpassa incessantemente todas as sociedades, não importa a quantas modificações esteve sujeito (BLOCH, 2005, p. 69-70).

Todas as pulsões, até mesmo a pulsão fundamental da fome, modificar-se-ia historicamente. Em sua abordagem, Bloch (2005) foge incessantemente de qualquer determinismo, para ele, nada estaria estabelecido de uma vez por todas desde o início, e justamente o nosso si-mesmo não nos é pré-determinado. Ainda segundo o autor: “havendo uma mudança histórica das paixões, surgindo novas paixões com objetivos renovados,

modifica-se também a fogueira subjetiva na qual todas elas estão cozinhando” (BLOCH, 2005, p. 70). Não haveria, portanto, uma pulsão “original”, tampouco um *ser humano primordial* (BLOCH, 2005)⁵⁸. Mesmo para a fome, não haveria uma estrutura “natural” da pulsão, pois o tipo da percepção associada a ela, logo o mundo dos estímulos, é historicamente variável⁵⁹. Na medida em que seria uma necessidade surgida e monitorada socialmente, ela estaria em interação recíproca com as demais necessidades sociais historicamente variáveis, das quais ela seria base e juntamente com as quais ela se transformaria, da mesma maneira que causaria transformações (BLOCH, 2005). A partir de então, mais uma vez, Bloch (2005) entrelaça suas formulações ao legado materialista, ao afirmar que mesmo a fome, pulsão fundamental mais genérica, varia historicamente, e sua mediação se daria sempre pelo trabalho. Na variação dos modos de produção, e, dentro deles, nas mudanças das relações de produção, se daria também a transformação do ser humano com sua própria reprodução, sua autopreservação.

Para o autor, tanto a libido (que no caso dos animais estaria restrito ao período do cio), quanto a pulsão de potência (que não teria se iniciado no ser humano antes da sociedade de classes) apareceriam, em contrapartida, como secundárias, e trariam todas elas a fome, o apetite dentro de si. Segundo ele: “a sua necessidade de suprir a demanda é o óleo na lâmpada da história” (BLOCH, 2005, p.71). Contudo, correspondendo ao modo variável do atendimento da demanda, mesmo essa necessidade primária teria aspectos diferenciados. A última instância na estrutura das pulsões ao longo da história seria representada pelo interesse econômico, que teria caráter extremamente variável. Em suas palavras:

[...] inclusive o próprio si mesmo dos homens que quer se preservar, que se reproduz mediante o consumo de alimentos, que é coproduzido pelo respectivo modelo econômico e pela respectiva relação com a natureza, é o ente historicamente mais variável: um ente que, apesar da sua pulsão fundamental mais confiável – que permanece relativamente a mais genérica possível, a fome –, constantemente tem de percorrer a história para poder existir e vir a ser mediante o trabalho. A história é, como possível conquista do homem, a metamorfose do homem justamente em vista do nosso cerne, do si-mesmo que ainda está em formação. Assim, a autopreservação significa, em última instância, o apetite de proporcionar condições mais adequadas e apropriadas ao nosso si-mesmo a desdobrar-se, este si-mesmo que começa a se construir por meio da solidariedade e enquanto solidariedade. Instauradas essas condições, por meio delas se prepara o

58 Com esse argumento, melhor elaborado no texto original, Bloch (2005) acaba por refutar as formulações de Jung supracitadas.

59 A historicização da percepção é formulação quase idêntica à formulação que Benjamin aplica às percepções estéticas. **Tal trecho foi citado nesse trabalho na p. 23 (ISSO TÁ ESQUISITO).**

encontro consigo mesmo, que, de forma desconcertante, tem início em todos os fenômenos e obras que anunciam uma condição definitiva. Todavia, o nosso si-mesmo, com sua fome e os múltiplos desdobramentos ligados a ela, continua sempre aberto, em movimento, ampliando-se (BLOCH, 2005, p. 71-72).

Nesse excerto temos uma formulação baseada no materialismo histórico, com o contributo do aprofundamento do conceito de economia marxista para um plano ainda mais basilar das molas propulsoras historicamente condicionadas dos indivíduos. Em sua formulação já clássica, Marx (2007), assim, define-nos a economia:

[...] na produção social da sua existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência (MARX, 2007. P. 45). – NÃO TEMOS ESSA REFERÊNCIA – QUE TEXTO É ESSE? MARX 2007.

Percebemos, assim, que ambas as elaborações são complementares, na medida em que Bloch (2005) articula as determinações históricas às pulsões individuais.

A seguir, Bloch (2005) elabora o conceito de *afeto*, necessário para entender suas elaborações teóricas. Segundo o autor: “Essas pulsões que impelem não apenas de modo imediato mas também como sentimento são as emoções ou afetos” (BLOCH, 2005, p. 72).

No tecer de sua argumentação, Bloch (2005) defende que tanto no ato de imaginar, como no de pensar, haveria um ato de intencionar. E, como nossos afetos estão povoados de pensamentos e imaginações, nossa vida afetiva, devido à referência a si mesma, não seria apenas uma vida intensiva imediata, mas voltada para fora de si e para o que há por fazer acontecer.

Porém, ainda para o autor, não seria o espírito-objetivo o conceito existencial da comoção humana; antes, apenas o ânimo, enquanto suma das emoções, ocuparia esse lugar. Retomando Hegel, Bloch (2005) aponta que: “como nada de grandioso foi realizado sem paixão, sem dúvida nada de grandioso que se refira ao si-mesmo pode ser compreendido sem a noção afetiva.” (BLOCH, 2005, p. 75). Essa constatação não deslocaria a racionalidade para um lugar menos importante, visto que o contato intelectual com os afetos seria necessário para

tudo autoconhecimento, esse contato teria ocorrido sempre que o autoconhecimento houvera sido tentado de modo abrangente na história. O autor nos traz como exemplo o livro *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel.

Na medida em que se propõe a explorar o afeto enquanto categoria analítica, Bloch (2005) põe-se a avaliar as classificações existentes. Primeiramente, critica as classificações cuja lógica considera externa aos afetos⁶⁰. Em função disso, cria uma classificação que, segundo defende, é descoberta no próprio *appetitus* experimentado. Nesses termos, ele separa os afetos em dois grupos: a) os *afetos plenificados* (como a inveja, a ganância e a veneração) seriam os que possuem uma intenção pulsional de curto alcance, cujo objeto pulsional está disponível – se não na respectiva acessibilidade individual, então no mundo – já ao alcance da mão; e, b) os *afetos expectantes* (como a angústia, o medo, a esperança e a fé), que, em contrapartida, seriam os que possuem uma intenção pulsional de longo alcance, cujo objeto pulsional não está disponível na respectiva acessibilidade individual e tampouco no mundo ao alcance da mão, tendo lugar, assim, ainda na dúvida de sua finalização ou de sua ocorrência (BLOCH, 2005). Desse modo, os afetos expectantes se diferenciariam dos afetos plenificados (BLOCH, 2005), tanto segundo o seu não desejo quanto segundo o seu desejo, pelo caráter antecipatório incomparavelmente maior de sua intenção, de seu conteúdo, de seu objeto. Para o autor, todos os afetos teriam como referência o horizonte do tempo, por serem eminentemente intencionais, mas os afetos expectantes abrem-se completamente nesse horizonte. Todos os afetos estariam associados ao propriamente temporal, ou seja, ao modo futuro. Mas enquanto os afetos plenificados contêm apenas um futuro inautêntico, ou seja, um futuro no qual não há nada objetivamente novo, os afetos expectantes implicariam, essencialmente, em um futuro autêntico – justamente o futuro do ainda-não, do que objetivamente ainda não existe. Sendo um estado de ânimo voltado ao que ainda não ocorreu, nas expectativas elaboradas nos sonhos diurnos seriam frequentemente alternadas visões de medo e esperança, que seriam afetos negativos e positivos. Entre todos os afetos expectantes, no entanto, Bloch (2005) elenca a esperança como o mais humano, segundo o autor:

[...] o afeto expectante mais importante, o afeto do anseio, portanto o auto-afeto por excelência, continua sendo constantemente a esperança, pois os afetos expectantes negativos da angústia e do medo são totalmente passivos, oprimidos, presos, não obstante toda a repulsão que exercem. Neles se manifesta um tanto da autodestruição e do nada para o qual conflui a paixão

60 Ele analisa as classificações (sem nos citar suas fontes) dos afetos que foram feitas segundo sua intensidade, segundo a velocidade com que amadurecem (astênicos, estênicos), a partir das ideias de atração e repulsão etc. (BLOCH, 2005, p. 75-77).

meramente passiva. Por isso, a esperança, este afeto expectante contrário à angústia e o medo, é a mais humana de todas as emoções e acessível apenas a seres humanos. Ela tem como referência, ao mesmo tempo, o horizonte mais amplo e mais claro. Ela representa aquele *appetitus* no ânimo que não só o sujeito tem, mas no qual ele ainda consiste essencialmente, como sujeito não plenificado (BLOCH, 2005, p. 77).

Esse afeto do anseio, de autoexpansão à frente, intuiria então algo que Bloch (2005) chamou por ainda-não consciente, o que no passado nunca esteve consciente nem tinha existência. Sendo esse impulso uma espécie de meia-luz para o novo, até então desconhecido. Essa meia-luz poderia envolver os sonhos diurnos mais simples e, após, alcançaria áreas mais extensas do que foi privado aos indivíduos, ou seja, tomaria a forma de esperança.

No que se refere aos sonhos, Bloch (2005) diferencia os elaborados durante o sono: nos *sonhos noturnos* haveria uma realização oculta e arcaica de desejos; dos que são elaborados em vigília, nos *sonhos diurnos* haveria a realização fabulante e antecipadora nas fantasias.

No que se refere ao sonho noturno, haveria três características que permitiriam transformar ideais desejanter em alucinações: 1) no sono o eu adulto estaria enfraquecido, diminuindo a censura; 2) a fantasia se incorporaria às representações associativas bastante inconsistentes elaboradas durante a vigília; e, 3) logo, o eu adulto apresentar-se-ia de forma impulsiva, como na infância. O eu-moral censurador, apesar de enfraquecido, não seria totalmente desligado no sonho, por isso os desejos apresentar-se-iam de forma mascarada no sonho, simbolicamente disfarçadas. A decifração de tais símbolos seria a função da psicanálise. “O sonhador não sabe o que sabe” (FREUD apud BLOCH, 2005, p. 83).

Em contrapartida, a consciência faria parte ativamente do sonho diurno, que, para Bloch (2005):

Diferentemente do sonho noturno, o sonho diurno desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar. De maneira ociosa (que, contudo, pode ser muito semelhante à da Musa e de Minerva), ele persegue as ideias que não pedem interpretação, e sim elaboração – ele constrói castelo de vento com as plantas já desenhadas e nem sempre meramente fictícias (BLOCH, 2005, p. 88).

Como o fenômeno dos sonhos diurnos, apesar de citado por Freud, não fora objeto de estudo das teorias existentes, Bloch (2005) se propõe a adentrar nessa fronteira do desconhecido e produzir elaborações sobre tal fenômeno. Segundo ele, seria próprio do sonho acordado não ser opressivo, pois estaria em nosso poder. No sonho diurno, as imagens não

dominariam quem as sonha, normalmente elas não são produto de alucinação e o ego não estaria tão recolhido ou debilitado: “a casa do sonho desperto só é mobiliada com representações auto escolhidas” (BLOCH, 2005 p. 90). Os sonhos diurnos, portanto, não dispõem das censuras impostas por um ego moral da mesma forma que acontece com o sonho noturno. O sobrepujamento do sonho diurno, que pode sofrer um reforço utopizante trazido durante o sonho para si, se daria justo pelo caráter inalterado do ego em vigília, diferentemente do que ocorreria durante a noite.

Tal fenômeno, contanto que o sonho diurno não venha a se consumir em quimeras ou excessos particulares, mas atinja compromissos mais elevados que envolvam a todos – dar forma a um mundo melhor – se apresenta para o sonhador como a construção utópica do sonho diurno. Mas isso só apareceria quando um desses sonhos diurnos atinge a seriedade que lhe corresponde, o plano da sabedoria e da experiência. Somente o ego desperto, com “músculos retesados e cabeça fria”, seria imbuído de uma vontade de expansão inabalável e se manteria atento a tudo (BLOCH, 2005).

O sonho desperto, quando expressasse um sonho amplo, deveria comunicar-se com o que está além de si mesmo. E, por seus ideais de interesse geral, são comunicáveis entre os indivíduos. Diferentemente dos sonhos noturnos (normalmente de conteúdo a ser analisado extremamente turvo e simbólico), nos sonhos diurnos, os ideais assumiriam forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão (BLOCH, 2005, p.95).

Tanto Freud, quanto Bloch, concordam com o fato de serem os sonhos diurnos a matéria-prima da criação poética. Apesar de Bloch (2005) discordar da ideia de sublimação que Freud vinculou à produção. Entendendo o sonho diurno como prelúdio da arte, Bloch (2005) aponta que ele visaria, de maneira significativa, a melhoria do mundo, de forma utópica. O sonho diurno teria em si o elemento da autoexpansão com vistas a um mundo melhor, ao utilizar-se desse elemento como matéria-prima, a arte estaria carregada de imagens de um melhor possível. Tal elaboração não negaria à arte uma potência distópica, nem significaria que toda arte seria necessariamente carregada de imagens utópicas, mas, como já dito, que a *utopia* existiria potencialmente nas obras de arte, enquanto prefiguração de um mundo melhor possível. Segundo Bloch (2005):

Na grande arte, os seres humanos e as situações são levados à última consequência em virtude do sonho diurno levado até o fim: o consequente e objetivamente possível torna-se visível [...] não por fazerem da natureza algo fantástico, mas por identificarem na natureza e na história, pela fantasia

associada ao concreto e ao antecipatório, o sonho de uma causa, o sonho que a causa tem sobre si mesma e faz parte de sua tendência, bem como o resultado de seu *totum* e de sua essência. [...] Assim, em toda parte o sonho desperto e a expansão do mundo são pressupostos da obra de arte executada como experimento imaginário o mais próximo possível da perfeição – e não só da obra de arte (BLOCH, 2005, p.99).

Bloch não crê que a arte seria o mesmo que “pura e descompromissada contemplação formal” (BLOCH, 2005, p.99). Desse modo, a arte pode carregar em si, de forma materializada em uma obra socialmente compartilhada, os elementos antecipatórios do sonho diurno, comunicando tais elementos entre os indivíduos. Ou seja, socializando os referentes potencialmente utópicos. Na arte, a visão utópica de mundo ganha substância formal. Toda grande obra de arte, para além da sua essência manifesta, ainda teria sido concebida sobre uma latência do aspecto vindouro – sobre os conteúdos de um futuro que no seu tempo ainda não haviam surgido. Em última análise, sobre os conteúdos de uma situação final ainda desconhecida. Para o autor, essa é a única razão por que as grandes obras de cada período têm algo a dizer, e de fato algo novo, que o período anterior ainda não havia percebido nelas.

Bloch (2005) aponta-nos que existem limiares de percepção consciente que podem ser ultrapassados sem que a percepção de tais estímulos encontre-se no campo do inconsciente. A esse limbo entre o que é consciente e o que é inconsciente – que, segundo Bloch (2005), foi chamado pelo Freud tardio como um terceiro inconsciente, não reprimido – de pré-consciente. E, mais, quando está voltado para o que é vindouro, esse pré-consciente tornar-se-ia o *ainda-não-consciente*. “Mais de meio século antes da revolução de outubro, até o romance de entretenimento russo frequentemente apresentava uma juventude preocupada com a mudança de época” (BLOCH, 2005, p. 118). A atividade criadora seria claramente precedida por um “alvorecer” e a produtividade intelectual, a criação se mostraria especialmente repleta do *ainda-não-consciente*. Para Bloch (2005):

o que há a dizer sobre a grande inquietação quando ela se reveste do sonho para a frente é uma inquietação ativa, o novo começo contra a rigidez, o qual vai tomando forma intuitivamente. Essa intuição, na sua ocorrência costumeira, é o senso para aquilo que está se avizinhand. Tornando-se criativa, ela se liga com a fantasia, principalmente com a fantasia do objetivamente possível. A intuição capaz de laborar é produtividade intelectual, vista agora como realizadora de obras. Mais detalhadamente, a produtividade se constitui como extensão tripla, triplamente crescente para dentro do não-ocorrido: como incubação, como a chamada inspiração, como explicação. Todas três fazem parte da capacidade de transpor as fronteiras da consciência até ali estabelecidas (BLOCH, 2005, p. 122).

Esses elementos da fronteira dos componentes autênticos que estão por vir, captados intuitivamente, não seriam percebidos de forma mágica ou mística. Para Bloch (2005), a faísca da inspiração residiria na coincidência de uma predisposição específica e genial⁶¹, isto é, criativa, com a predisposição de uma época para propiciar o conteúdo específico, cuja expressão tornou-se madura para ser enunciada, formulada, executada. Logo: “não só as subjetivas, mas também as objetivas condições de enunciação de um *novum* têm de estar prontas, maduras, para que esse *novum* possa passar da mera incubação para a irrupção e a súbita noção de si mesmo. E essas condições sempre são de ordem socioeconômica do tipo progressivo” (BLOCH, 2005, p. 124)⁶². A inspiração, para Bloch (2005), cada vez que gera uma obra, sempre procederia do encontro entre sujeito e objeto, entre a tendência desse sujeito e a tendência objetiva de uma época, e ela [a inspiração] seria a centelha que acenderia essa concordância. Para nos apropriar de suas metáforas, o citamos novamente: “A inspiração é, pois, a irrupção da luz no ser constituído de tendência e latência, e evocada por sua mais clara consciência” (BLOCH, 2005, p.125). Essa genialidade sensível às mudanças do mundo não seria, para o autor, passiva, limitada a profetizar tais mudanças, antes, seria ela própria parte do mundo que está se formando, sendo “pioneira nas fronteiras de um mundo que está se avizinhand”. Para concluirmos essa exposição do gênio, enquanto uma espécie de “antena” criativa de sua época, exporemos a síntese elaborada por Bloch (2005):

O que a explicação de algo ainda-não-consciente revela com toda sua força é que o ainda-não-consciente em seu conjunto é a representação psíquica do que ainda não veio a ser num determinado tempo e seu mundo, no *front* desse mundo. Tornar consciente o ainda-não-consciente, dar forma ao que ainda não veio a ser ocorre apenas nesse espaço, como uma antecipação concreta, apenas nele se situa o vulcão da produtividade e só ali ele entra em erupção. Apenas como fenômeno do *novum* se pode compreender a maestria do gênio, que é estranha à realidade existente, mergulhada na rotina. Por

61 Bloch cita o conceito de gênio do neo-hegeliano Rosenkranz: “O gênio não é, como o talento, grande por sua versatilidade formal, embora possa possuí-la, mas pelo fato de cumprir, como seu destino individual, o que é objetivamente necessário numa determinada esfera. E é por isso que só o contexto do desenvolvimento histórico pode dar a sua medida, pois ele deve se projetar além de tudo o que está dado e elaborar como uma satisfação pessoal aquilo que objetivamente acompanha o curso das coisas de sua época. No âmbito dessa tarefa, ele reina com poder demoníaco; fora dela, não tem qualquer poder e pode até assumir variadas formas, mas não produzir o novo.” (ROSENKRANZ apud BLOCH, 2005, p. 25).

62 Bloch continua: “sem a demanda capitalista, a demanda subjetiva do *cogito ergo sum* nunca teria encontrado sua inspiração; sem a demanda proletária incipiente, a noção da dialética materialista não poderia ter sido encontrada ou teria permanecido como um mero *aperçu* incubador e tampouco teria caído como um raio no povo que deixou de ser ingênuo. Da mesma forma, a irrupção, a iluminação muitas vezes repentina e poderosa que se dá no indivíduo genial obtém tanto o material em que se inflama como o material que ela ilumina unicamente do próprio *novum* do conteúdo de época que torna a ideia urgente.” (BLOCH, 2005, p. 124).

isso, toda grande obra de arte, abstraindo da sua natureza manifesta, repousa sobre a latência do outro lado, isto é, sobre os conteúdos de um futuro que na sua época ainda não havia surgido, ou mesmo sobre os conteúdos de um estágio final desconhecido (BLOCH, 2005, p. 127).

Para Bloch (2005), há o que ele chama de intuição produtiva, algo diferente do instinto, e que estaria consciente de si, na forma latente de um ainda-não-consciente. Tal intuição demonstraria no seu estado desperto uma vontade de aprender, e possibilitaria a capacidade de ver ao seu redor por meio de previsão, de conjugar naquela um olhar abrangente e uma prudência⁶³. **Ele enxerga essa intuição no “algo além das palavras de ordem” (BLOCH, 2005, p. 143), que moveram os camponeses alemães de 1525, as massas das revoluções francesa e russa possuíam, segundo ele, algum tipo de imagem pulsional da revolução, um “Ça ira!”⁶⁴ que indicaria o rumo.** Essas imagens pulsionais, porém, estariam situadas no futuro, o que Bloch chamou por “reino da liberdade”. Esse olhar para a frente, segundo Bloch (2005), tornaria-se mais aguçado quanto mais claramente se tornaria consciente. Para ele, só quando a razão toma a palavra, a esperança, na qual não haveria falsidade, recomeça a florescer. Nesse caso, para ele:

o próprio ainda-não-consciente deveria tornar-se consciente quanto a seu ato, consciente de que é uma emergência, e ciente quanto a seu conteúdo, ciente de que está emergindo. Chega-se assim ao ponto em que a esperança, esse autêntico afeto expectante no sonho para a frente, não surge mais como uma emoção autônoma, mas de modo *consciente-ciente* como **função utópica** (grifos nossos) (BLOCH, 2005, p. 144).

Para o autor, os conteúdos da função utópica seriam oferecidos primeiramente em representações, essencialmente nas da fantasia, que diferiam das representações da recordação, pois estas meramente reproduziriam percepções ocorridas, tomando como referência o passado. As representações da fantasia utópica, por sua vez, não comporiam tão somente o que já existe, mas, também, o que dá continuidade, de modo antecipatório, ao que existe nas possibilidades futuras, representações que seriam ao mesmo tempo diferentes e melhores do que o presente oferece. Isso distinguiria a fantasia utópica da mera fantasia

⁶³ Bloch (2005) diferencia essa intuição daquela capacidade de previsão de questões parapsíquicas, ou ainda dos misticismos que se propõem a prever o futuro. Em suas palavras: “É compreensível que nenhum desses falsos profetas, de Sibila até Nostradamus, quando prediz o ‘futuro’, diga uma palavra sequer que vá além das coisas já conhecidas ou que simplesmente não lhes apresente de outra forma. Em contrapartida, Bacon, por exemplo, na sua *Nova Atlantis*, não sendo um adivinho, mas um utopista ponderado, viu um futuro espantosamente autêntico. Isto unicamente com base no seu faro, que se tornou plenamente consciente, um faro para a tendência objetiva, para a possibilidade objetivamente real de sua época.” (BLOCH, 2005, p. 143).

⁶⁴ Teria a significação próxima a “tudo ficará bem”, foi o título de uma canção emblemática da época da revolução francesa, com conteúdo revolucionário, teve várias versões durante o processo revolucionário.

quimérica, é o fato de, segundo o autor, apenas a primeira ter a seu favor um ainda-não-ser do tipo que pode ser esperado, qual seja, que não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas anteciparia psiquicamente um possível real. Ainda que na formulação abstrata das *utopias* a função utópica careça de maturidade – não havendo nessas formulações um sujeito sólido que a respalde e não tendo ela um possível-real como referência – isso pode ser elaborado, e, o importante, para o autor, é que o “olhar cheio de esperança e fantasia da função utópica não será corrigido a partir de uma perspectiva estreita e tacanha, mas só a partir do real na sua própria antecipação” (BLOCH, 2005, p. 145). Sendo essa elaboração baseada sob a tendência do real, na possibilidade real-objetiva, à qual essa tendência estaria associada, estaria caracterizada a maturidade da função utópica, que seria:

O ponto de contato entre sonho e vida, sem o qual o sonho produz apenas *utopia* abstrata e a vida, por seu turno, apenas trivialidade, apresenta-se na capacidade utópica colocada sobre os próprios pés, a qual está associada ao possível-real. Uma capacidade que, guiada pela tendência, supera o já existente não só na nossa natureza mas também no mundo exterior em processo como um todo. Com isso, aqui teria lugar o conceito de **utópico-concreto** (grifos nossos), apenas aparentemente paradoxal, ou seja, um antecipatório que não se confunde com o sonhar utópico abstrato, nem é direcionado pela imaturidade de um socialismo meramente *utópico-abstrato*. O que caracteriza o poder e a verdade do marxismo é justamente o fato de ele ter dissipado a nuvem que envolvia os sonhos para a frente sem ter apagado as colunas de fogo que neles ardiam, dando-lhes, ao contrário, força e concretude (...) a consciência do *front* fornece a melhor luz para isso: a função utópica como compreendida atividade do afeto expectante, a intuição da esperança, mantém a aliança com tudo o que ainda é auroral no mundo. Assim, a função utópica compreende o aspecto explosivo, porque ela própria o é de forma muito condensada: sua *ratio* é a razão não debilitada de um otimismo militante. Da mesma forma, o conteúdo ativo da esperança, na qualidade de consciente esclarecido, cientemente explicado, é a função utópica positiva, enquanto o conteúdo histórico da esperança, evocado primeiramente em representações, investigado enciclopedicamente em juízos concretos, é a cultura humana na relação com o seu horizonte utópico concreto. É nessa noção que trabalha a combinação *docta spes [Esperança esclarecida]*, como afeto expectante na *ratio*, como *ratio* no afeto expectante (BLOCH, 2005, p. 145).

Para Bloch (2005), o real apresenta-se como processo, que, por sua vez, seria a mediação entre o presente, o passado pendente e, sobretudo, o futuro possível. No seu *front* processual, todo real passaria a ser o possível, e todo possível seria primeiramente parcial-condicional, sendo ele o determinado que ainda não está completo ou concluído. Essa realidade dinâmica (e, nela, seus sujeitos), inconclusa, aberta enquanto possibilidade, apresentar-se-ia em termos dialético-materiais, de modo que:

[...] a partir desse limiar de construção do que está vindo a ser, poderia ser afirmado o realmente possível da novidade suficientemente mediada, ou seja, mediada em termos dialético-materialistas, confere à fantasia utópica o seu segundo correlato, o correlato concreto situado fora de um mero fermentar, de uma mera efervescência no círculo interior da consciência. E enquanto a realidade não for completamente determinada, enquanto ela contiver possibilidades inconclusas em novas germinações e novos espaços de conformação, enquanto for assim, não poderá proceder da realidade meramente fática qualquer objeção absoluta contra a *utopia*. [...] exatamente a *utopia* concreta tem na realidade do processo um correspondente: o do *novum* (grifos nossos) mediado (BLOCH, 2005, p. 194-195).

A tarefa iniciada outrora por Ernst Bloch (2005) traz às ciências humanas um vasto campo a ser ainda explorado. Adentrar pelas fronteiras do conhecimento dos elementos vindouros da História e das complexas relações entre a objetividade e a subjetividade é um desafio a que nos propomos aqui, ainda que dentro dos limites cabíveis, e com toda a parcimoniosidade que cabe à construção científica, afastando-se do que é suspeito e vil.⁶⁵ Dito isso, seguimos com a tarefa de avaliar as representações utópicas na trilogia trabalhada, conforme indicadas pelas elaborações do pensamento de Bloch (2005).

⁶⁵ “Mas no umbral da ciência, como à entrada do “inferno”, impõe-se: ‘*Qui si convien la sciari ogni sospetto/ Ogni vità convien che qui sia morta*’” (MARX, 2008, p.48).

4. A BATALHA DO CHILE: A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS

4.1. CAMINHOS DA VIA CHILENA AO SOCIALISMO: UM PREÂMBULO HISTÓRICO

O Chile é um país estreito, com 4270 Quilômetros de largura e 190 quilômetros de comprimento. Na década de 70 tinha, aproximadamente, dez milhões de habitantes, sendo que 20 por cento desta população habitava a capital Santiago. Em um artigo jornalístico publicado um ano após o golpe, Gabriel Garcia Marquez (2007) teria afirmado que a grandeza deste país não se fundaria na quantidade de suas virtudes, mas antes no tamanho de suas exceções. Sua economia ainda hoje depende extensamente do minério de cobre de ótima qualidade aí extraído, e em 1974 só era inferior em volume de produção em relação aos Estados Unidos e União Soviética. Possuía também um dos maiores PIB per capita, da América Latina, mas havia uma péssima distribuição de renda.

Além disso, em 1932, foi a primeira “república socialista” do continente, quando houve a tentativa de nacionalização do cobre e do carvão com o apoio dos trabalhadores – experiência que durou, todavia, somente 13 dias. No campo político de esquerda no Chile predominaram até os anos sessenta o debate ideológico entre os Partidos Socialista e Comunista (ANGELL, 1977), já no final dos anos sessenta se formaram outros grupos, como o MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionária) e o MAPU (Movimento de Ação Popular Unida). E, até a chegada da Unidade Popular (UP) ao poder, o debate teórico no seio dos Partidos giravam em torno das experiências de outros países, como a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Cuba, China e Iugoslávia. Segundo o autor citado, até a vitória eleitoral, pouco se refletia acerca do movimento sindical chileno, que era debilmente organizado, mas altamente politizado. Nesse momento, a principal confederação de organização dos trabalhadores, a Central Unitaria de Trabajadores de Chile (CUT), haveria recebido pouca atenção dos partidos, que a caracterizavam como “muito passiva”.

Peter Winn (2004) escreveu um livro sobre a experiência de politização da primeira fábrica ocupada durante o governo Allende. Os trabalhadores da fábrica têxtil Yarur ofereceram-nos um bom panorama do espectro político chileno à época, categorizados a partir dos discursos políticos vigentes na época. Ele aponta a tipografia elaborada no artigo “Visiones de Chile”, no qual os Valenzuela (1975) dividem as interpretações entre: esquerda maximalista, esquerda gradualista, centro e direita, que seria como os estrangeiros entenderiam os chilenos desde uma perspectiva política (VALENZUELA; VALENZUELA, 1975). Em termos

partidários, a esquerda maximalista compreenderia o que Araya (2010) denomina por esquerda rupturista e elencaria o *Movimiento de Izquierda Revolucionária* (MIR) e a ala esquerda da *Unidad Popular – Movimiento de Acción Popular Unitaria* (MAPU), socialistas de esquerda e parte da esquerda cristã). A esquerda gradualista, categorizada por Araya (2010) como sistêmica, refere-se principalmente à ala mais conservadora da *Unidad Popular*, em particular, o Partido Comunista, os socialistas moderados, o MAPU – *Obrero y Campesino*, e os setores moderados da esquerda cristã. Enquanto a direita incluía o Partido Nacional, o neofascista *Patria y Libertad*, a junta militar e seus apoiadores estrangeiros. A formação da via chilena ao socialismo, porém, foi um projeto gestado durante muito tempo. Araya (2010), em seu livro sobre o processo de construção da via chilena ao comunismo entre 1956 e 1970, aponta que a história política do terceiro quarto do século XX caracterizou-se pela progressiva debilitação do esquema industrial-desenvolvimentista, de rasgos modernizadores e democratizantes, que se iniciaram com a vitória da Frente Popular, em 1938, e finalizaram com o surgimento do populismo *ibañista*, em 1952. O esgotamento daquela forma de pensar haveria, segundo o autor citado, ativado a capacidade criativa de distintas vertentes de pensamento político, o que se traduziu na geração de diagnósticos, propostas e execuções de sistemas criados com o explícito fim de alterar o rumo dos processos criticados. Segundo ele, os projetos políticos gerados naquele período, enquanto construções coletivas, sofreram grandes reconfigurações conforme alteravam-se a conjuntura e as influências externas. A própria Democracia Cristã, por exemplo, tinha profundas discordâncias internas que influenciavam constantemente, não só as decisões dos partidos, mas, também, o espectro de articulações elaboradas por ela. Do mesmo modo, a esquerda chilena sofreu grandes variações nas duas décadas que antecederam o governo da Unidade Popular. Apesar dos desacordos políticos, houve, todavia, confluências estratégicas que propiciaram as articulações conjuntas necessárias à eleição de Frei, e, posteriormente, de Allende (ARAYA, 2010).

Ainda segundo Araya (2010), o ambiente que circundou a construção estratégica da *via chilena ao socialismo* explica em alguma medida seus componentes. Os anos 1960, no Chile e no mundo, foram anos de transformadoras convulsões sociais e mudanças profundas. A América Latina, como parte significativa do “terceiro mundo”, caracterizou-se pelas tentativas de reformulação social. Citando Hobsbawm, Araya assinala que a revolução “realizada, iminente ou possível” (ARAYA, 2010, p. 8) foi a matriz comum nestes lugares. A partir da crise dos modelos de interpretação social até então vigentes, começaram a ser enunciadas uma série de “desejos de mudança”, alimentando assim um “ímpeto transgressor”

em diversos espaços da vida humana. Segundo o autor citado, a esquerda política chilena foi especialmente receptiva ante estas correntes de pensamento. Os distintos cenários desses anos teriam sido interpretados hegemonicamente mediante o “prisma ideológico” marxista-leninista (ARAYA, 2010).

A crítica ao capitalismo enquanto modo de produção levou a diversas vertentes políticas que pretendiam sua superação. O fim utópico era a gestação de uma sociedade comunista, o que era consenso entre todos os que aderiam a essa perspectiva. Sem embargo, Araya (2010) elenca o Partido Socialista (PS) e o Partido Comunista (PC), eram as principais referências políticas e teóricas da esquerda chilena. Desde cedo, porém, começaram a elaborar interpretações divergentes dentro do esquema hegemônico (marxista-leninista), o que pouco a pouco haveria se traduzido em uma importante discrepância estratégica. Durante o decorrer dos anos, ademais, somar-se-iam novos grupos e partidos políticos que trouxeram outras leituras que contrastavam com as já mencionadas. Apesar da utopia comum, houve a coexistência de algumas linhas de ação contraditórias, que acabaram por dificultar o alcance do objetivo planejado.

Ainda segundo Araya (2010), a despeito da existência das leituras sistêmicas e rupturistas, conflitantes entre si no que se refere à tática de atuação política, não impediu a formação de alianças duradouras e frutíferas no campo da esquerda. Desde a modesta *Frente Nacional Del Pueblo* de 1952 até a vitoriosa *Unidad Popular* de 1970, a construção do projeto da via chilena foi realizada com base numa férrea união, possível graças à contínua opção sistêmica (eleitoral) dos principais referentes políticos (PS e PC). Apesar da assunção de retóricas rupturistas por setores do PS, a participação dos dois principais partidos de esquerda foram ininterruptos durante todo o período mencionado. O autor reconhece três etapas importantes na formulação do projeto da via chilena, quais sejam: de 1952 a 1962, a que ele denomina como período criativo, no qual se assentaram as bases programáticas gerais das coletividades esquerdistas, perdurando suas linhas fundamentais durante o processo de construção estratégica. Nesse momento as discordâncias já se mostravam, principalmente, no que se refere aos posicionamentos em relação à influência da Revolução Cubana. Ademais, nesses anos, as estruturas partidárias sofreram um processo de reformulação orgânica no interior dos partidos, que possibilitou o reforço das divergentes posições (ARAYA, 2010). O Nascimento da Frente de Ação Popular e a candidatura presidencial de Allende de 1958 foram, neste sentido, expressões concretas deste fenômeno. Uma vez avançados esses processos, socialistas e comunistas envolveram-se no primeiro grande debate estratégico, o

que trouxe à luz as principais temáticas em disputa. Um intercâmbio epistolar trouxe fim a esse período.

O período seguinte, chamado por Araya (2010) por “período conflitivo” se estenderia entre 1962 e 1967. Período marcado pela agudização das diferenças estratégicas entre o PS e o PC. Segundo o autor, essa tendência teria se aprofundado com a derrota das eleições presidenciais de 1964. Ainda que durante a campanha, as linhas de ação tenham alcançado importantes graus de legitimidade e hegemonia, uma vez que consumada a vitória democrata-cristã, conformou-se uma série de forças que desembocaram no nascimento de críticas rupturistas cada vez mais articuladas: o nascimento do MIR e as bruscas mudanças retóricas do PS, assim, confirmam-no. Todavia, apesar das formulações rupturistas, isso não significou a mudança prática das linhas de ação políticas hegemônicas. Antes, segundo o autor, a tradicional dissociação entre o discurso de ruptura e a prática sistêmica viu-se agudizada nesta etapa, processo que haveria encontrado seu ponto mais alto com as conclusões do Congresso Socialista de 1967 (ARAYA, 2010).

O terceiro período, apontado por Araya (2010) como período radicalizado, prefigurou a “planificação geral” esquerdista, que se caracterizaria pelo aprofundamento das discrepâncias entre as distintas sensibilidades revolucionárias. Para o autor, apesar da continuação da dicotomia entre a retórica e a prática, nesse momento começaram a manifestarem-se as primeiras expressões concretas de tentativas rupturistas de transformação social, o qual, sem embargo, não deteve o processo de ampliação da base social do conglomerado de esquerda. A Unidade Popular, nascida em 1960, agrupou não somente as coletividades marxistas tradicionais, mas, também, novas organizações radicalizadas que cumpriram um papel importante no processo de elaboração de um projeto comum a esse campo. Não obstante, fizeram-se presentes por esses anos os aportes de Salvador Allende e seus aderentes, os quais advogaram pela construção de um caminho radicalmente novo, esboçando, segundo o autor, inclusive, um objetivo societal diferente do proclamado pela ortodoxia. A vitória da UP nas eleições presidenciais de 1970 pôs fim a essa fase, o que não implicou no corte da criação teórica. As indefinições e inconsistências daquele “projeto global”, ao começar a ser aplicado, fizeram necessárias novas formulações. O conceito de via chilena ao socialismo, por exemplo, nasceu somente após uns meses de governo⁶⁶. De fato, a

66 Não nos propomos a nos imiscuir nos pormenores da construção do campo de esquerda no Chile, os fatos que desencadearam as sucessivas mudanças de postura do Partido Socialista (PS), ou ainda sobre a tendência de alianças mais amplas do Partido Comunista (PC) que incluía mais facilmente setores da burguesia nacional. Não nos debruçaremos também sobre a maior influência cubana no PS, e a existência de uma maior influência soviética no PC, além de como essas influências interferiam nas leituras da realidade chilena por parte dos

postura de construção da via institucional para as mudanças radicais da sociedade sofreu, durante esse largo período, afluxos e refluxos da sua defesa em detrimento da construção de uma via revolucionária. Segundo Araya (2010), as formulações de Allende no interior do PS foram fundamentais para a manutenção daquela perspectiva nesse partido, que carregava dentro de si grandes divergências quanto à construção desse caminho.

O PC, por sua vez, haveria encontrado uma maior elaboração da ideia de trânsito gradual, e não insurrecional, ao socialismo no XX congresso do partido comunista da União Soviética, em 1956. Ainda que o PC chileno já houvesse elaborado elementos importantes que indicassem esse caminho desde os anos de 1930. Enquanto consolidava-se a defesa da ordem institucional mediante grandes e heterogeneas alianças, motivadas pela ameaça mundial do fascismo na época da frente popular, os novos enfoques entenderam que o socialismo era possível de ser desenvolvido permeando e modificando a institucionalidade. A participação governamental não foi legitimada teoricamente como prática temporal ante um inimigo comum, mas, desde então, o caminho institucional foi tomado como um caminho legítimo e factível de modificação estrutural da ordem social na perspectiva do socialismo. No XX Congresso, formulou-se uma dura crítica às práticas repressivas de Stálin e ao centralismo burocrático soviético. A “desestalinização”, segundo Araya (2010), havia tido como uma de suas consequências a orientação por uma “convivência pacífica” entre os blocos capitalista e socialista, o que se entrelaçou com o aporte mais interessante à estratégia do partido comunista chileno: a via pacífica. Araya (2010) apresenta a declaração feita por A. I. Mikoian em defesa daquela postura:

A propósito disto, no informe do Comitê Central se chega à conclusão de que nas condições atuais surge a possibilidade real de que determinados países passem ao socialismo pela via pacífica. Dito de outro modo, a classe operária, em virtude da correlação de forças das classes no país e da favorável situação geral a que nos referimos acima, obtém em certos países a possibilidade de, em aliança com o campesinato, unir baixo uma só direção a maioria do povo e chegar ao poder pacificamente, sem insurreição armada, sem guerra civil, aproveitando as instituições parlamentares existentes. O caminho pacífico do desenvolvimento da revolução é possível, naturalmente, só como resultado da força, da organização e da consciência de classe (MIKOIAN, 1956, p. 11 apud ARAYA, 2010, P. 59).

partidos. Além, também, do processo da dispersão da esquerda “rupturista” em pequenos grupos até a formação da Vanguarda Revolucionária Marxista, em 1963, e a adesão de importantes quadros que haviam sido expulsos do PS em 1964, e, no ano seguinte, a formação do MIR, que rechaçava veementemente a via institucional para construção do socialismo. Para adentrar nesses pormenores, indicamos a leitura do livro supracitado (ARAYA, 2010).

A via escolhida, porém, não inviabilizaria, segundo declarações do PC chileno, as ações violentas ou com uso da força, como, por exemplo, as ocupações de terrenos por sem tetos. Sendo mais conveniente, segundo o PC, chamar aquela tática como via não armada ao invés de via pacífica (ARAYA, 2010).

Segundo Angell (1977), até 1970 a mobilização popular tendia a ser um fenômeno circunscrito a crises temporárias e específicas, e as análises elaboradas pelos Partidos de esquerda, que tinham vínculos parlamentares, tendiam a ser mecânicas e estáticas. Antes da assunção presidencial pela Unidade Popular (UP), possivelmente 30% da força laboral estava organizada em sindicatos, o que é um valor elevado em termos internacionais, mas que constituía uma minoria da força de trabalho. Uma percentagem considerável da parcela não sindicalizada de pessoas viviam em barracas e trabalhavam no setor terciário, e, por serem considerados pelos grupos marxistas como lumpemproletariado, não havia um trabalho militante organizativo por parte dos grupos de esquerda entre esse público. Tal atitude só teria se alterado quando os democrata-cristãos iniciaram uma série de ações que lhes deram uma penetração política nesse setor populacional. Tal posicionamento por parte da esquerda teria sido tomado por orientações teóricas (a de que se estes não faziam parte do proletariado industrial, também não era capaz de desenvolver uma correta consciência de classe), e não na investigação empírica da composição social, da estrutura ocupacional e da consciência de classe dos, assim chamados, “pobladores”⁶⁷. Pouco tempo antes das eleições presidenciais, em 1965, uma pesquisa que envolvia núcleos de pesquisa de universidades estadunidenses havia mapeado politicamente todo o país em seus diversos setores e classes sociais. Tal projeto foi chamado “Operação Camelot”, e entre as perguntas feitas para a população Chilena havia uma particularmente capciosa: “qual será a atitude em caso de o comunismo chegar ao poder?”. O que aponta o interesse dos Estados Unidos em relação à sociedade Chilena, por fim, as informações obtidas nessa pesquisa foram estratégicas na formulação das intervenções da CIA no posterior boicote⁶⁸ ao governo de Salvador Allende e o golpe militar. Em 4 de setembro de 1970 foi eleito o presidente Salvador Allende, e, como relata Márquez (2007), o triunfo da Unidade Popular (UP) não desencadeara o pânico social que esperava o pentágono. Ao revés,

67 Erroneamente traduzido como moradores de favelas ou periferias nas legendas em português, tal palavra não tem uma tradução direta na língua brasileira. A palavra remete a um conceito complexo com muitas nuances interpretativas. Para maiores informações ver artigo de Castells (1973), acerca do tema.

68 Segundo publicação dos documentos secretos estadunidenses, “*The Pinochet File: A declassified Dossier of Atrocity and Accountability*”, publicado por Peter Kornbluh (Nova York, 2003), havia uma guerra secreta ao projeto da via chilena ao socialismo antes mesmo da vitória da Unidade Popular, tal guerra persistiu durante o governo. Tal postura haveria sido gerada pelo temor de Henry Kissinger de que Allende pudesse ter êxito mediante a combinação de socialismo e democracia, um modelo que seria atrativo para a Europa Ocidental, uma região que o preocupava mais que o Chile (WINN, 2004, p.21).

a independência do novo governo na política internacional, e sua decisão em matéria econômica, foram inicialmente aprovadas pela população. No curso do primeiro ano de governo foram nacionalizadas quarenta e sete empresas industriais, e mais da metade do sistema de créditos. A reforma agrária expropriou e incorporou à propriedade social 2.400.000 hectares de terras ativas. O processo inflacionário se moderou, conseguiu-se o pleno emprego e os salários tiveram um aumento efetivo de uns quarenta por cento.

Na tentativa de angariar o apoio dos setores médios do país, o discurso presidencial tentava se afastar da ideia de que o governo era somente voltado a trabalhadores e camponesas, como pode ser visto em algumas de suas declarações, como a que segue:

Nunca falamos numa república de operários e camponeses... Nós consideramos que os funcionários, os técnicos, os profissionais, os pequenos e médios comerciantes e industriais constituem grandes forças sociais que devem estar e estão conosco para enfrentar a grande tarefa nacional que temos diante de nós. A posição desses grupos é muito diferente da dos setores da alta burguesia, da oligarquia aliada do capital estrangeiro ou dos grandes latifundiários (ALLENDE, 1973, p. 116 apud ANGELL, 1977, p. 275).

Havia uma grande preocupação por parte do governo Allende em garantir o apoio do que ele chamava de “capas medias” da população. Segundo Angell (1977), “A força laboral ativa no Chile em 1970 foi estimada em 2,6 milhões. Deste total, 21% trabalhavam na agricultura, 16% na indústria transformadora, 12% no comércio e 27% nos serviços” (ANGELL, 1977, p. 278) e, dentro da estrutura profissional merecem atenção vários grupos da chamada classe média. Para Angell (1977):

[...] um sector muito numeroso constituído por empregados (empleados) que gozam de muitos privilégios financeiros e legais em comparação com os trabalhadores manuais do Chile, têm um sistema separado de organização sindical, filiações políticas diferentes e normalmente consideram-se um estrato social superior ao operariado (obreros). Na indústria transformadora, os empregados constituem 24 % da força laboral (contra 54% de operários); no sector de serviços, 49% (38% de operários); e no sector comercial, 29% (18% de operários).

Em segundo lugar, os trabalhadores por conta própria, que são aqueles que não empregam trabalho pago, recorrendo apenas a trabalho familiar. Constituem 16% da força laboral na indústria, 13% nos serviços e ascendem a 42 % no comércio (sendo 8 % deste grupo os que têm empregados). Os trabalhadores por conta própria são, pois, uma parte importante da estrutura profissional do Chile; em 1967, numa força laboral total de 2,4 milhões, cerca de 570 000 pertenciam a esta categoria. Uma grande parte é constituída

por vendedores ambulantes; em 1970, quase dois terços da força de trabalho do comércio incluía-se nesta categoria.

Em terceiro lugar, a estrutura industrial é caracterizada por um grande número de empresas muito pequenas e um número relativamente pequeno de grupos oligopolistas muito grandes. Assim, a maior parte dos postos de trabalho industriais são oferecidos por empresas com reduzido número de trabalhadores; em 1960, 46 % da força laboral da indústria trabalhava em empresas classificadas de artesanais, isto é, que empregavam 5 trabalhadores ou menos. Este sector está a decrescer de importância. Em comparação com 1957, em que se calculava existirem perto de 70 000 empresas pequenas e artesanais, em 1969 havia 28 700 (sendo o declínio mais marcado na empresa artesanal, em relação à empresa ligeiramente maior). Os operários dessas empresas não estavam autorizados a sindicalizar-se, sendo de 25 o número mínimo de operários necessários para se organizarem sindicalmente. [...] Finalmente, há a questão do posicionamento e identificação de classe dos funcionários do próprio Estado. Em 1970 eram 313 800 as pessoas empregadas diretamente pelo governo central, havendo mais 109 900 ocupadas em várias empresas estatais. Entre os maiores grupos contavam-se os professores e funcionários da administração escolar (73 000) e os empregados dos serviços de saúde (55 000). Apesar de estarem legalmente proibidos de formar sindicatos, a verdade é que os funcionários públicos torneram a lei e criaram sindicatos muito militantes, quando não politicamente radicais. Politicamente, alinhavam normalmente pelos Partidos não marxistas (inicialmente pelos radicais, mas mais tarde pela democracia cristã) e em 1970 estava-se longe de ter a certeza de que os funcionários públicos colaborassem na transferência do poder do Estado para outra (ANGELL, 1977, p. 278-279).

Durante a década de 1960-1970 a diferença entre o rendimento médio de um “empregado” para um operário diminuiu de 3,97 para 2,05, no fim daquele período. Essa configuração, no entanto, ofusca o largo gradiente de remuneração da classe média, que variavam enormemente. Tal constatação teria dificultado a formulação de uma política pública, ou medida econômica única, com vistas a conquistar politicamente essa parcela populacional. Como constatou Angell (1977), o apoio dos setores médios buscado pelo governo da UP não foi logrado. Isso devido à perspectiva de uma conquista eleitoral para um projeto de caráter contestatório ao capitalismo monopolista e imperialista foi um grande golpe ao projeto político da UP.

[...] o erro da UP residiu em ter amalgamado todos esses diversos grupos num só, tratando-os dum modo uniformemente economicista, em vez de separar os grupos cujos interesses econômicos estavam em contradição com os interesses de longo prazo da oligarquia (CASTELLS, 1974, p. 452 apud ANGELL, 1977, p. 281).

Por fim, para o Angell (1977), as classes médias formadas principalmente por trabalhadores do Estado, teriam um grande número de organizações militantes com alto grau de sindicalização e uma tendência ideológica mais à direita que afim aos interesses da UP.

Sobre os sindicatos, Angell (1977, p. 287), diz que há uma incerteza no seu mapeamento, mas o autor nos elenca que oficialmente haviam: 1561 sindicatos industriais, com 202 771 filiados; além de 2824 sindicatos profissionais com 247 003 filiados; e 587 sindicatos camponeses, com 152 532 filiados. E complementa esses dados com as seguintes informações:

No entanto, aos sindicatos legais teremos de acrescentar os membros de organizações do sector público que não tinham estatuto legal de sindicatos, embora, na prática, funcionassem como tais. Assim, acrescentando 300 000 aos mencionados 600 000, e com mais de 100 000 para os sindicatos constituídos depois de Outubro de 1971 (o que acontecia nas zonas rurais), atingimos um número que ronda o milhão de sindicalizados, num total de 2,6 milhões de população ativa, proporção relativamente elevada em termos internacionais.

Mas isto é apenas uma pequena parte da história. Quase metade de todos os sindicatos Chilenos tinham menos de 50 membros; e só 40 tinham mais de 2000. O número de trabalhadores sindicalizados praticamente duplicou entre 1967 e 1972, mas este aumento verificou-se, na sua maior parte, no sector rural ou foi resultado duma maior proliferação de sindicatos muito pequenos na indústria transformadora. As federações fortes (como a dos operários do cobre e certos sindicatos do sector público) ou os sindicatos industriais poderosos (caso de certos sindicatos dos têxteis e dos metalúrgicos) eram excepções; a regra era o pequeno sindicato de fábrica (*o sindicato industrial*), ou o ainda mais pequeno sindicato de empregados (*o sindicato profesional*) (ANGELL, 1977, p. 287).

O autor sugere que além do código legal restritivo existente no Chile a debilidade sindical do país tinha a ver também com sua própria formação industrial. O movimento sindical estava disperso, já que havia muitas pequenas e médias empresas que concentravam 56% da força de trabalho. Havendo grandes variações internas em termos de dimensão, força dos sindicatos. Angell (1977) sugere que, ao comparar-se a organização sindical do Chile com a Argentina, chega-se à conclusão da fraqueza das organizações Chilenas.

O governo que precedeu ao de Salvador Allende, do democrata-cristão Eduardo Frei, havia iniciado um processo de nacionalização do cobre, mas, tão somente havia comprado cinquenta e um por cento das minas, de modo que só pela mina de *El Teniente* pagou uma soma superior ao preço total da empresa. Em contrapartida, a Unidade Popular recuperou para a nação com um só ato legal, e sem indenização, todas as jazidas de cobre exploradas pelas

filiais de companhias norte-americanas, a *Anaconda* e a *Kennecott*. O governo calculava que as duas companhias haviam obtido em quinze anos um lucro excessivo de oitenta milhões de dólares.

Além disso, importante ressaltar que os avanços políticos vividos durante o governo Allende não se iniciaram com a eleição, mas foi o fruto de um processo de politização que se desenrolou nos anos anteriores, com grande intensificação durante o governo da UP, como nos apresenta Angell (1977):

Embora o Governo da UP tivesse suscitado uma impressionante aceleração da mobilização popular, a verdade é que desde 1950 que tal mobilização se vinha acentuando, se bem que por formas mais convencionais. Por exemplo, o número de trabalhadores urbanos sindicalizados duplicou nos seis anos do Governo da democracia cristã e os sindicatos rurais passaram praticamente do zero para mais de 120 000 filiados em 1970. Mas a expansão do eleitorado foi porventura de todas a mais espetacular. A proporção dos eleitores inscritos, em percentagem da população adulta total, aumentou de 36% em 1952 para 80% em 1970 ou, expresso em números absolutos, de 1,1 milhões para 4,5 milhões (em 1973). E o número de votos entrados nas urnas subiu de 957 000 em 1952 para 3,7 milhões em 1973. Em 1958, a esquerda recebeu pouco mais de um terço dum milhão de votos; em 1973 chegava a 1 589 00098. Ao número já grande de greves do sector urbano há que acrescentar o rápido crescimento das do sector rural, onde de 3 greves em 1960 se passou para 39 em 1964, 648 em 1968 e 1580 em 1970 ". Aumentaram também as ocupações de terras, terrenos urbanos e fábricas. Em 1968, 16 propriedades agrícolas foram invadidas pelos seus trabalhadores; em 1970, o número correspondente foi de 368. No mesmo período, o número de ocupações de terrenos urbanos aumentou de 15 para 352 e o número de ocupações de fábricas de 5 para 133 (ANGELL, 1977. p.301).

Segundo Márquez (2007), também a pequena burguesia e os estratos sociais intermediários começaram a desfrutar de vantagens até então imprevistas, a exemplo dos aumentos salariais, tais vantagens existiam a expensas do capital estrangeiro e da oligarquia financeira, que passaram por um maior controle estatal. Conscientes dessa realidade, e de um inicial apoio dos setores médios ao governo, o Partido Democrata Cristão (PDC) não apoia as possíveis conspirações nos quartéis. O PDC atuava politicamente, por sua vez, para prejudicar o governo nas eleições do congresso, onde, com dois terços das vagas, poderia destituir o presidente.

A democracia-cristã, segundo Márquez (2007), era uma grande formação interclassista, com uma base popular autêntica no proletariado da indústria moderna, na pequena e média propriedade camponesa, e na burguesia e na classe média das cidades. A

unidade popular expressava ao proletariado operário menos favorecido, ao proletariado agrícola, e à classe média baixa.

A Democracia-Cristã, aliada ao Partido Nacional de extrema direita, controlava o congresso. A Unidade Popular controlava o Poder Executivo. A polarização dessas duas forças seria de fato, segundo relato de Márquez (2007), a polarização do próprio país.

O Bloqueio econômico dos Estados Unidos pelas expropriações sem indenização e a sabotagem interna da burguesia fizeram o resto. Nas cento e sessenta empresas mais importantes do país, sessenta por cento eram sustentadas pelo capital estrangeiro, e oitenta por cento de seus elementos básicos eram importados. Além disso, a balança comercial era deficitária, e havia ainda os juros da dívida externa. Os créditos dos países socialistas não remediavam a carência fundamental de reposição para a manutenção da estrutura produtiva, porque toda a indústria Chilena, a agricultura e transporte, estavam sustentados em equipamentos estadunidenses. A união soviética comprou trigo da Austrália para enviar ao Chile, foram feitos empréstimos substanciais em dólares efetivos através do Banco do Norte, em Paris. Cuba enviou ao Chile um barco carregado de açúcar. Mas as urgências geradas pela crise econômica eram enormes. As senhoras da burguesia fizeram protestos e “panelaços” contra o racionamento, e contra as “pretensões excessivas” dos pobres.

Em certo momento o presidente deu uma declaração de que o povo “tinha o governo mas não tinha o poder”, Allende, por sua vez, a despeito da sua consciência de que o cargo eletivo não carregava poder em si, levava um cerne legalista que seria o germe de sua própria destruição. No entanto, mesmo sob uma alta inflação, de um forte racionamento e em meio aos protestos de setores medianos da sociedade Chilena, as eleições parlamentares contrariaram os prognósticos pessimistas: a Unidade Popular obteve quarenta e quatro por cento dos votos, o que lhe dava garantia de que o presidente não seria destituído legalmente.

Para a direita aquela seria a prova de que o processo democrático promovido pela Unidade Popular não seria contrariado com recursos legais. Para os Estados Unidos era inadmissível a instauração de outro governo socialista na América Latina. Além do que a possibilidade de um avanço pacífico e dentro dos parâmetros da democracia burguesa ao socialismo era um risco ao próprio Sistema Capitalista. Assim, todas as forças da reação externas e internas concentraram-se em um bloco compacto, ao passo que entre os Partidos da Unidade Popular havia brechas enormes no que concerne às crises e disputas internas e discordâncias quanto aos encaminhamentos necessários frente à conjuntura exposta pelos resultados eleitorais. Alguns grupos defendiam que se devia aproveitar a evidente

radicalização no posicionamento das massas e pautar junto a elas um salto radical no que se refere a uma mudança estrutural, enquanto setores mais conservadores da Unidade Popular temiam a possibilidade de guerra civil e confiavam na possibilidade de um acordo com a Democracia-Cristã.

Após a neutralização, por parte da reação, dos setores mais progressistas das forças armadas, com quem o governo dialogava, o golpe foi articulado de forma altamente eficiente para o dia 11 de setembro de 1973. E numerosos agentes estrangeiros tomaram parte na situação: o ataque aéreo ao Palácio de La Moneda, surpreendeu por sua rapidez e violência, sendo executado por um grupo de acrobatas aéreos estadunidenses, que vieram ao Chile representando a Operação UNITAS, sob o pretexto de encenar um circo aéreo dia 18 de setembro, dia da Independência Nacional. Diversos policiais secretos dos governos vizinhos teriam permanecido escondidos até o dia do Golpe, quando desataram uma perseguição cruel contra uns sete mil refugiados políticos dos outros países. Dois anos antes o governo brasileiro promoveu o golpe militar na Bolívia, o que facilitou a organização do golpe no Chile. E parte do dinheiro emprestado pelos EUA foi enviado do Brasil ao Chile para financiar a reação (MÁRQUEZ, 2007).

Durante os meses seguintes ao golpe se executou um verdadeiro plano de guerra para dizimar todas as resistências políticas e possibilidades de poder popular formulados durante o governo. Quatro meses depois do golpe seu balanço já era atroz: quase 20.000 pessoas assassinadas, 30.000 prisioneiros políticos submetidos a torturas selvagens, 25.000 estudantes expulsos de escolas e 200.000 operários demitidos. A etapa mais dura, sem dúvida; ainda não havia terminado.

Somente em 2011, a presidente da Comissão Valech, María Luisa Sepúlveda afirmou que “foram classificados cerca de 9.800 vítimas de prisão política e torturas e 30 casos de desaparecimento forçado e execução política” (AUTOR, ano, p.). Até então, já eram reconhecidos 27.153 casos de pessoas que sofreram violações de direitos humanos e, por isso, recebiam compensações financeiras mensais do governo.

Junto com as 3.065 pessoas que foram mortas ou desapareceram e, por isso, foram dadas como mortas, a lista oficial, que foi aceita em dezoito de agosto de dois mil e onze, pelo então presidente do Chile (Sebastian Piñera) conta agora com 40.018 vítimas.

4.2. A INSURREIÇÃO BURGUESA

Figura 1 – Bombardeio do Palácio La Moneda (00:03:15)



O filme é iniciado em tom solene. Enquanto sobem os créditos da produção, após um minuto de silêncio, a banda sonora apresenta-nos, e só ela, os sons dos caças que sobrevoam *La Moneda*. Após os créditos, o som une-se à imagem do bombardeio ao palácio, a sensação é que são tomadas de dentro de uma guerra, mas não o são – ao menos na forma que usualmente pensamos a guerra – o cenário é o centro de Santiago, costumamos acreditar que a força aérea chilena está a bombardear o edifício que é a sede política do próprio país. Aquele não é um filme de ficção, o “tratamento criativo da realidade” submete-se à própria brutalidade da realidade devido à intensidade daquela tomada que pode ser chamada por paradigmática⁶⁹: 11 de setembro de 1973, a burguesia retoma o poder em Chile, para tanto, bombardeia o edifício sede do país, assassinando o presidente eleito em seu interior “no Chile ficarão cicatrizes e feridas até hoje não curadas”, nos diz a *voz off*. Ali, a banda sonora tomada de forma direta se apresenta como uma espécie de *réquiem* da destruição do projeto chileno de mudança ao socialismo, um rufado de explosões representa a demolição do projeto de décadas de militância e organização política, restarão suas ruínas. A cena que citamos é a

⁶⁹ Ramos (2008) define a intensidade da tomada a partir da presença “que poderemos valorar eticamente nossa ação e pensarmos as formas de estar no mundo, enquanto sujeito-da-câmera para e pelo espectador” (RAMOS, 2008, p.92), de forma oposta a uma “*imagem qualquer*” (como uma câmera de vigilância, por exemplo), a *imagem-intensa*, na qual a tomada singulariza o momento intenso de forma paradigmática, “tendo em seu ponto mais forte o que podemos denominar, seguindo Bazin, de *imagem obscena* (imagem da morte ou do sexo real).” (RAMOS, 2008, p. 93).

primeira e uma das mais distópicas da trilogia por ora analisada, e nos apresenta o quanto a burguesia respeita a sua tão propagandeada “democracia”. A luta de classes, no extremo de sua polarização, toma sua forma bélica: expõe-se, assim, a última trincheira em que a burguesia sustenta seu poder. Por outro lado, era a última trincheira chilena antes de uma possível alvorada socialista. O sonho havia sucumbido no *front* da História. A escolha da montagem retrospectiva põe ante toda a trilogia a ciência do desfecho político que será relatado, e, portanto, torna-se referente ao mesmo tempo em que anuncia o rumo de seu argumento. Todo o relato a seguir, que expõe as tramas que levaram ao golpe de Estado, será um diálogo constante com sua conclusão histórica.

Ademais, o filme é lançado⁷⁰ como uma forma de denunciar internacionalmente o que vinha ocorrendo no Chile e, o uso da tomada-intensa (que se inicia somente com a banda sonora e avança com suas respectivas imagens) logo no começo, gera o impacto necessário à tomada da atenção do público, ao delatar como se instaurou a ditadura que vinha ocorrendo no país. Em seguida às chocantes imagens do bombardeio aéreo⁷¹, o filme tem um corte para uma manifestação de ruas. A câmera na mão do cinegrafista faz a imagem trepidar⁷², como se nós mesmos estivéssemos andando pelas ruas do Chile, vivendo a dinâmica de suas passeatas. A *voz off* nos situa espacial e cronologicamente: “6 meses antes do bombardeio de La Moneda, há eleições parlamentares. As forças políticas estão divididas em dois blocos: A centro-direita, dos partidos Democrata Cristão e Nacional. E a esquerda, reunida na Unidade Popular, que apoia Allende”. As imagens nos mostram uma manifestação popular favorável ao governo Allende sendo filmada em seu interior, a palavra de ordem que ecoa de forma vibrante é “La izquierda! Unida! Jamás será vencida!”. As falas técnicas da equipe de produção registradas (“sincrônico!”, para marcar a sincronia de gravação entre som e imagem, e “corta!”, para encerrar a gravação) têm duas funções: primeiramente, a de marcar a presença do diretor no desenrolar dos acontecimentos; segundo, foi o que ligou esse ao plano que o procede. Com o “claquete!” inicia-se o plano seguinte quando, numa estética de entrevistas

70 A versão final do filme estreou em Cuba em 1975.

71 O registro original do impacto do bombardeio em La Moneda pertence ao coletivo Heynowsky e Scheumann, documentaristas da ex-República Democrática Alemã, que estavam hospedados no hotel Carrera, próximo ao palácio (TRONCOSO, 2011).

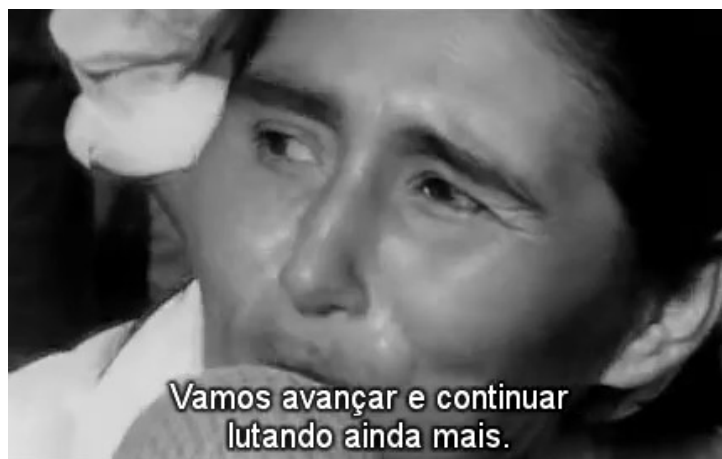
72 Para Ramos (2008, p.): “Através da *presença* na tomada, do sujeito-da-câmera, o espectador experimenta para si aquilo que do sujeito-da-câmera por si (espectador) se oferece”. A tomada sem tripé, com a câmera na mão do cinegrafista, ou *handcam*, tende a nos dar o efeito da visão subjetiva de um personagem (no caso de a câmera assumir a posição de um personagem, no exemplo aqui retratado, o personagem seria o próprio câmera que registra sua presença no lugar filmado através da sua perspectiva), como se o que está na tela fosse o que os olhos do personagem está vendo. A sensação é distinta quando o cinegrafista poussa a câmera em algum suporte fixo ou móvel.

jornalísticas, o diretor se fingiu ser repórter televisivo para perguntar a opinião de pessoas contrárias ao governo de Allende.

Figura 2 – Plano de Conjunto em manifestação (00:04:32)



Figura 3 - “Vamos avançar e continuar lutando ainda mais” (00:04:46)



Nessa sequência, após algumas respostas evasivas de algumas pessoas, aparecem alguns relatos marcantes, como o de uma mulher madura, que, ao ser perguntada o que ocorrerá após as eleições de 1972, ela responde: “*Vamos avançar e continuar lutando ainda mais*” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:04:46). Além de falar dos méritos do governo de Allende, tal qual o aposentado que é entrevistado a seguir. Seguido de um adulto que, ao ser perguntado quem vai ganhar as eleições, nos diz que “*São os trabalhadores que têm de decidir o destino do Chile*”, e, ele mesmo, ao ser perguntado sobre o que acha da Democracia Cristã, responde que: “*A Democracia Cristã é um partido que sempre defendeu os interesses de sua classe. Nunca os dos trabalhadores*”. Mais à frente, um homem mais empolgado diz: “*A Unidade Popular vai ter uma vitória esmagadora. Porque este governo é dos*

trabalhadores, do povo, e o povo vê os benefícios do socialismo para todos os cidadãos”. A euforia é generalizada, as tomadas em *handcam* variam entre o plano de conjunto⁷³ e o primeiro plano⁷⁴, o que nos dá uma sensação de proximidade dos personagens. Entre os relatos, há a sensação de que urge algo novo, como o personagem que enxerga no governo a organização da própria classe trabalhadora: “Porque este governo é dos trabalhadores, do povo, e o povo vê os benefícios do socialismo para todos os cidadãos” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:06:43).

As manifestações favoráveis à unidade popular são retratadas como uma grande festa militante. Como se o momento propiciasse a esperança no aprofundamento das mudanças que vinham ocorrendo no país. Tais falas claramente apontam para uma nova realidade, a concretude das palavras que se refiram ao avanço das melhorias de vida através da luta, além do autogoverno pelos trabalhadores e da organização a partir de uma orientação classista rumo ao socialismo, não faz parte da ideologia capitalista. Se hoje essas são palavras restritas a espaços militantes, o que o filme retrata é a expressão desses anseios utópicos nas ruas, dando suporte a um governo que já é entendido como transitório rumo à vida melhor. Do interior das manifestações, há o corte para uma tomada vista de cima (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:07:50), em plano aberto⁷⁵ das manifestações, com uma movimentação **panorâmica** até alcançar o fim da rua, onde, em vez de nos dar a impressão de estar junto às pessoas, o cineasta nos apresenta a magnitude e dimensão das mobilizações. Como já dito, essas imagens representam a massificação da mobilização em torno de um projeto de construção de um caminho ao socialismo. Dessa cena, a montagem nos leva a uma carreata em prol da oposição. O formato da manifestação já aponta os elementos de classe representados. As pessoas dessa manifestação já não são tão receptivas, o diretor é recebido com um “me deixe em paz” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:08:41). O teor das entrevistas aponta elementos conservadores e os traços fascistas dos apoiadores da oposição, por exemplo: “no domingo o Chile vai dizer se quer marxismo ou liberdade” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:09:04); ou, ainda, a cena de uma mulher que segura uma bandeira com raiva urrando:

73 Também chamado pelo que Casetti & Chio (1998, p.87) nomeiam de campo largo, tomada que consegue captar um grupo de pessoas vistas inteiras dos pés às cabeças.

74 Quando se vê o rosto de uma pessoa ocupando toda a tela, ou um detalhe de seu corpo, os ombros, as mãos – de forma próxima, como dificilmente alguém vê outra pessoa no cotidiano.

75 Também conhecido por campo larguíssimo, como o que Casetti e Chio chamam: “uma visão que abarca um ambiente inteiro, de modo bastante mais amplo do quanto os personagens e a ação que residem ali podem exigir (tanto assim que esses últimos se perdem em certo modo)” (CASSETTI; CHIO, 1998, p. 87).

Que se acuse constitucionalmente ao presidente Allende e o despojem 21 de maio mesmo. Porque têm destruído, moído! E este é um governo corrompido e degenerado senhor. Degenerado e corrompido, imundo, comunistas asquerosos! Têm que sair todos do Chile. O 21 de maio teremos, graças a Deus, o governo mais limpo e lindo que já tivemos, ganhando com a democracia e sacando a esses comunistas, marxistas podres! Maldito sejam! (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:10:58).

Durante essa manifestação, Guzmán perguntava às pessoas entrevistadas sobre o futuro, ou se a pessoa apoiava a via eleitoral ou outra, as respostas foram variadas: quanto à segunda pergunta, todas as pessoas, exceto uma, responderam que a via eleitoral seria o caminho. Porém, e mais interessante para o nosso objeto, logo o primeiro entrevistado, de dentro de um carro, diz que: “Com qualquer resultado, vamos continuar ferrados.” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:08:22); outro diz que “O futuro do Chile sempre foi promissor” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:09:46). Nessas falas podemos observar os sujeitos da conservação. O futuro apresenta-se para eles, então, como o que sempre foi, sem perspectiva de mudança, que, ademais, deve ser evitada, visto que atinge seus privilégios. Mesmo quando se fala de um “futuro promissor”, fala-se no passado, a fala que remete a uma potência sem um sujeito que aja para sua efetivação. A representação do futuro que não é, para os apoiadores da oposição, senão a continuação do que já foi dado, continuação essa que não seria nem mesmo do presente. Mas, pior, de um passado abalado pelo projeto de mudança que angariava espaço; tal representação se apresenta em oposição ao discurso latente da construção ativa de uma nova realidade por parte das camadas populares, por ora, ativas politicamente.

Assim o filme apresenta os sujeitos históricos que são representados na trama, enquanto oposição de duas classes⁷⁶: por um lado, há a classe que já tem seus privilégios e quer mantê-los, mantendo toda a estrutura de dominação e controles econômicos (incluindo os meios de produção), que foram fotografados até aqui em uma expressão sisuda, grave, quase trágica. E, por outro lado, sendo retratada de forma mais leve, alegre e senhora de si, há uma classe que fora historicamente expropriada e subordinada, e que, num processo de avanço de sua consciência, constrói um projeto de superação da sua subordinação, almejando – trilhando

⁷⁶Ainda que não possamos mapear exatamente os sujeitos e suas origens sociais, o filme apresenta-nos a polarização nesse momento, como se dando, exatamente, entre um grupo que quer superar o modo de produção capitalista, avançando no controle social dos meios de produção, e outro grupo que quer manter o *status quo* com seus privilégios. A polarização em torno das classes é ressaltada em todo o filme, de forma que as classes médias (estudantes, engenheiros, médicos etc.) posicionam-se em torno da polarização entre as classes populares (formada por operários, camponeses e movimentos de bairro [*pobladores*] e as classes abastadas (principalmente os empresários industriais e latifundiários). Tal perspectiva deverá tornar-se mais clara com o avançar da análise fílmica.

os rumos de concretização do que é almejado – uma realidade onde elas tenham controle sobre as próprias vidas. Vejamos adiante como se desenvolvem as representações de ambas as classes, representadas até então pela oposição afetiva entre a raiva burguesa e pequeno burguesa e a esperança de construção de um novo mundo pelas camadas populares. Uma forma recorrente utilizada pelo diretor foi retratar, durante as entrevistas, não só as pessoas perguntadas, mas o seu entorno, com movimentações livres (similares às tomadas panorâmicas, mas com a câmera na mão do cinegrafista que a movia horizontal e verticalmente). Essa liberdade de movimento nos aparece como a representação do clima efervescente que acompanhava o momento, visto que a estética conseguida acaba por representar a sensação de proximidade aos personagens.

Figura 4 – “degenerado, corrupto, imundo!” (00:11:01)



Figura 5 – “Os comunistas nojentos têm de sair do Chile!” (00:11:03)



Após a entrevista da mulher de expressão raivosa, o filme apresenta um evento de alguma organização dos trabalhadores, um congresso ou uma grande assembleia: a cena é

iniciada com uma tomada claramente leve, no sentido de não haver representação de ódio: três rostos masculinos tomam quase toda a tela, por trás deles, outras pessoas com punhos erguidos, algumas sorrindo, a banda sonora nos apresenta uma das palavras de ordem recorrentes durante toda a trilogia, gravada em som direto: “*Trabajadores al Poder!*” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:11:29). Um dos homens, o que se apresenta no meio da fotografia, fuma de forma elegante e sorridente (talvez como reação à própria presença da câmera). A câmera, ainda em *handcam*, é erguida, e amplia o campo para as pessoas que estão no recinto (uma espécie de auditório), o cinegrafista caminha e encontra o “repórter”, que continua fazendo suas perguntas sobre as eleições às pessoas. Enquanto as pessoas respondem com perspectivas muito esperançosas quanto ao futuro (das eleições e da vida), o som das palavras de ordem e as imagens dos punhos erguidos ecoam de forma repetida. Aparentemente, são escolhidas pessoas aleatórias para serem entrevistadas, supõe-se isso pela movimentação da câmera, o que gera a representação de que aquelas palavras são representativas de um todo⁷⁷, nessa sequência não há cortes, o que fortalece a representação das escolhas ao acaso.

Figura 6 – “e vamos ficar livres desses marxistas podres!” (00:11:12)

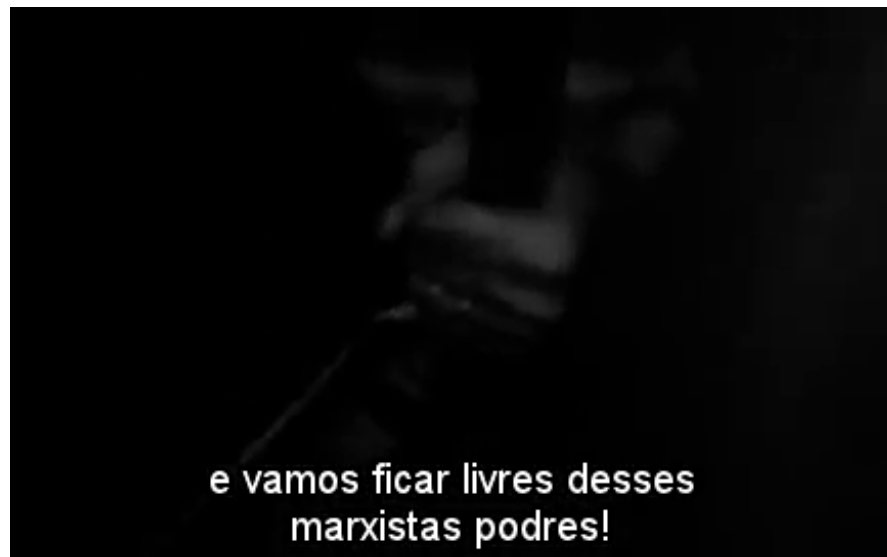


Figura 7 – Assembleia: “Trabalhadores ao poder!” (00:11:29)

⁷⁷ Não podemos afirmar, com os dados disponíveis através do registro fílmico, todavia, se houve uma eleição e disposição dos personagens de forma consciente por parte do diretor para o registro da cena.



Tal sequência, em clara oposição à sequência anterior (que nos apresentava as mobilizações de oposição ao governo), tem tom otimista, e representa a euforia do que se estava construindo enquanto processo político, mas não uma euforia qualquer, nesse momento expressa-se, ao mesmo tempo, o debate sério sobre o projeto. A representação de debate tanto é anunciada nas falas das pessoas entrevistadas, quanto pelas falas das pessoas que estariam argumentando para a plenária. Em relação à segunda, se seu conteúdo não nos é inteligível, já que o microfone unidirecional está voltado para a entrevista, ainda assim não perde a sua representação de “discussão sobre os problemas políticos do grupo que ali está”. A representação do afeto esclarecido, enquanto afetos que são molas propulsoras das ações que têm em si os processos conscientes de esclarecimento e elaboração são retratados de forma plena nessa sequência. Nela, e em outras cenas, como veremos mais à frente, o conceito de utópico-concreto, conforme apresentado no capítulo anterior, está claramente retratado.

Além da representação do fenômeno a que chamamos utópico-concreto, podemos perceber nessa sequência a pluralidade de posições quanto à *via chilena* trazida nas falas. Duas das falas, em especial, aparecem como representativas dessa pluralidade. Primeiramente, há a posição de alguém que acredita nas eleições como caminho ao poder popular:

- Companheiro, qual sua posição sobre as eleições?
- Lutar para ter uma grande maioria. Para nós, que temos clareza, o único meio de conquistar realmente o poder, pois já temos o governo, é ganhar a Câmara e o Senado (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:11:57).

Na tomada seguinte, há a posição de um trabalhador, usando capacete⁷⁸, que enxerga limites nesse caminho, ao responder que a eleição:

– Significa um pouco mais de poder para a classe operária. Mas esta não é a solução definitiva, pois não é mais uma eleição que vai evitar o confronto. A guerra civil é inevitável e fundamental. Vai acontecer, porque as classes estão se polarizando cada vez mais: de um lado, a burguesia, do outro, o proletariado. E o confronto tem de ocorrer (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:12:18).

Por outro lado, após a sucessão das duas entrevistas, uma cena (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:12:52) em plano de conjunto, com a câmera móvel, nos apresenta a assembleia, várias pessoas de punhos erguidos de punhos erguidos, com a palavra de ordem “*avanzar sin cansar!*”, sintetiza o que une as duas correntes: o projeto utópico, em seu sentido concreto, de construção do poder pela classe trabalhadora.

Figura 8 – “Avanzar sin cansar” (00:12:52)



O documentário, longe de se posicionar de forma neutra ou conservadora, toma lugar na trincheira que ele expõe. E esse posicionamento fica óbvio a partir da locução utilizada. Locução que foi, inclusive, alterada pelo diretor numa reedição dos anos noventa, que a considerou demasiado “carregada”. Segundo Guzmán, em entrevista dada a Ruffinelli (2008):

⁷⁸ Mais uma vez, trabalhamos com as representações, visto que, por exemplo, Dilma e Lula sempre apareceram de capacete em cenas de marketing ou noticiários junto, principalmente, às notícias relacionadas à Petrobras, nem por isso tornaram-se “trabalhadora” e “trabalhador”.

No se trata de cambiar el sentido básico de la obra, sino de reorganizar una parte de la voz en OFF. La Batalla de Chile se prestaba para hacer algunos cambios. Hay que recordar que, hace 25 años, cuando se hizo el montaje original, yo sentía una necesidad exagerada de explicar demasiadas cosas acerca de la situación chilena, que en aquel momento nadie conocía y que hoy día resultan superfluas. Por lo tanto, en 1996 yo quité algunos párrafos completos, sin llenarlos con nada, con el propósito de aligerar la película y dejar que las imágenes hablaran por sí mismas, como ya ocurría en casi todo el filme. También cambié, en algunos casos solamente, las palabras burguesía e imperialismo y las reemplacé por clase media y gobierno norteamericano. Asimismo moderé el uso de la palabra fascismo y la reemplacé en ciertos momentos por extrema derecha.

(...) Alan Rosenthal, Bill Nichols y otros teóricos del documental afirman, más o menos, que cada generación necesita establecer un nuevo lenguaje definitivo, pues el paso del tiempo modifica el tono del relato. Por ejemplo, narraciones que nos parecían neutrales en 1950 hoy día nos parecen recargadas y demasiado pedagógicas. El realismo de una generación parece un "artificio" a la siguiente.

(...) Lo que pasa es que en este filme los personajes hablan decenas de veces de imperialismo, de fascismo, de burguesía, etc. Si además de ello el narrador vuelve a machacar con su voz los mismos términos se produce, hoy día más que antes, un efecto de reiteración negativo (RUFFINELLI, 2008, p. 246).

Sendo assim, todas as representações dadas no filme são produzidas a partir da ótica militante que estava em voga na época, e da qual Guzmán partilhava. O ponto de vista do diretor é a vista do ponto que ele se localiza. Portanto, ao entender a construção do documentário a partir da estética de autor⁷⁹ propugnada, não nos refutamos de pontuar ao leitor ou leitora que todo o trabalho que nos propomos aqui, trata-se da análise da representação fílmica dos sujeitos sociais, e não da realidade histórica mesma. Temos de relembrar disso por vezes, para evitar que se caia no canto da sereia que se nos apresenta através da força da imagem fotográfica. Ao final da introdução, é apresentada a trama da primeira batalha política, as forças armadas entram em cena, são apresentadas como personagem, é a instituição responsável por encaminhar o processo eleitoral ainda no estado democrático. Antes do fim do escrutínio, parte da mídia anuncia a vitória da oposição, omitindo dados, apoiadores da oposição saem às ruas para festejar. Posteriormente, há a sequência de uma carreata com diversas entrevistas de opositores felizes com a notícia, alguns se mostram dispostos à deposição do presidente eleito. Após o fim do escrutínio, o resultado final mostra-se contrário ao previsto, e o apoio à unidade popular aumenta. Sem aceitar a apuração, a oposição fala de fraude, e, segundo a *voz off*, ela haveria posto a tropa de

⁷⁹ Ver debate elaborado no capítulo **Cinema e Sociedade**. Ou, para um maior aprofundamento, ver Casetti (1999).

choque nas ruas.⁸⁰ Dias depois, o TSE, que seria, segundo a locução, controlado pela oposição, se vê obrigado a confirmar os resultados. A direita, que precisava de 2/3 do parlamento para destituir Allende, consegue apenas 56,6%. E a Unidade Popular aumenta o número de assentos. Ao cabo de 2 anos e meio de governo, e de embargo econômico dos Estados Unidos, a UP teria um apoio sem precedentes. Durante a cena seguinte, mostra-se a cena dos deputados jurando a defesa da democracia, como um elemento que representa a contradição em relação ao desfecho político que já foi exposto no início do filme. A *voz off* nos faz sua análise conjuntural:

A Casa Branca e a oposição chilena entendem que não atingirão seus objetivos com os mecanismos da democracia representativa. Os resultados obtidos pela UP mostram que o desejo de mudança social não diminuiu, apesar dos milhões investidos pelo governo americano. Então, a estratégia da oposição democrática será, paradoxalmente, a estratégia do golpe de Estado (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:21:19).

Do ponto de vista da organização do documentário, Guzmán dividiu o primeiro filme em 6 partes: Uma introdução (sem que ele nomeie como tal), onde ele apresenta os sujeitos políticos e situa a conjuntura política. A disposição do enfrentamento político se expressa como o argumento central do filme, trespassando os capítulos que o diretor nomeou por: 1. [Açambarcamento e mercado negro](#); 2. [Boicote Parlamentar](#); 3. [Estudantes nas ruas](#); 4. [Ofensiva das organizações patronais](#); e, 5. [Greve do Cobre](#) (A BATALHA DO CHILE, 1972).

No que se refere ao primeiro capítulo, o documentário começa a nos apresentar as iniciativas de organização popular para combater a crise política e econômica. O filme mostra o boicote dos comerciantes à iniciativa do governo de congelamento dos preços, ocultando suprimentos do conhecimento da população e das autoridades governamentais. Dessa forma, como o governo não tinha capacidade de atuação, e a população sofria com a escassez de alimentos e itens primários, foi que se criaram as *JAP* (*Juntas de Abastecimiento y Precios*), nas quais as pessoas inicialmente fiscalizavam os comerciantes, quanto ao cumprimento da manutenção dos preços dos itens de primeira necessidade, e posteriormente, quando se encontrava algum depósito clandestino, as *JAP* controlavam a ocupação desses estabelecimentos ou depósitos e organizavam a venda e distribuição equitativa dos produtos. Isso era feito por pessoas do bairro, em diálogo com instâncias do governo, no interior dos

⁸⁰ Não fica claro no filme a forma que a oposição põe a tropa de choque nas ruas.

bairros. As cenas nos mostram a própria população organizando a fiscalização dos comércios e a distribuição de alimentos.

Segundo nos apresenta o filme, é uma iniciativa do governo com atuação das organizações de bairro. Esta sequência apresenta-se da seguinte forma: inicialmente, é apresentado o problema do açambarcamento dos produtos⁸¹ junto a alguns relatos de moradores, depois, junto a uma fila que rodeia o quarteirão (tomada em plano aberto), há a captação de uma banda de rua que toca uma música nos arredores, uma canção animada, numa melodia crescente desemboca na cena seguinte. Nos é mostrado uma reunião política, onde um dos participantes fala o seguinte:

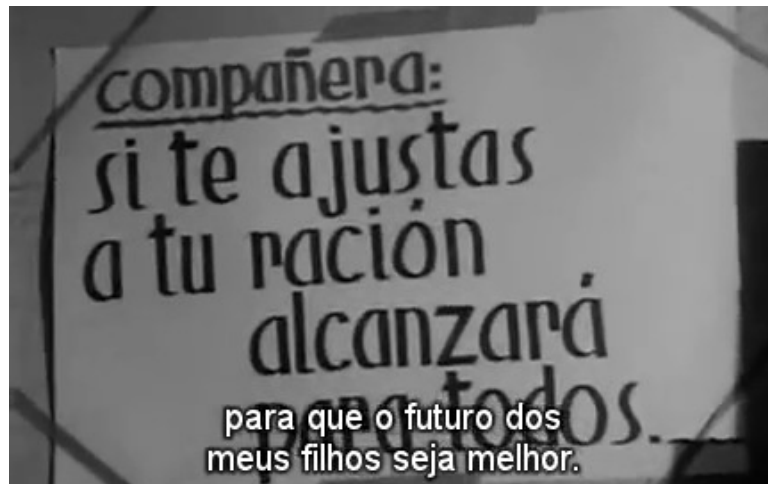
Tem de acabar com o mercado negro, fechar as lojas e prender os donos. Assim, esse pessoal fica com medo e para de especular. Tem abastecimento de sobra! Quantas vezes o nosso jornal falou de toneladas de açúcar, por exemplo, tantas coisas açambarcadas! (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:21:49).

Em síntese, a banda sonora direta crescente desemboca então na tomada de consciência das organizações populares, que é seguida pela narração explicativa da *voz off*: “*Em março, são 3 mil JAPs no Chile... às vezes, adotam o cartão de racionamento para agilizar a distribuição e atrapalhar os especuladores.*”, que por sua vez aflui nas imagens da experiência prática da população nas JAPs, qual seja, as pessoas gerindo essa área das suas vidas. Essa sequência, claramente positiva, no sentido de demonstrar a capacidade coletiva de resolver os problemas colocados pela disputa política com a burguesia, é o tom da representação da classe trabalhadora na trilogia. A junção dos elementos da fotografia, com a banda sonora e a *voz off* entram em diálogo harmônico entre si para nos representar o elemento propositivo e o avanço das organizações populares.

Segundo a *voz off*, a oposição e o bloqueio americano têm 3 objetivos: Desorganizar o abastecimento, esgotar o estoque regulador e sabotar o plantio, aumentando a escassez. Em parte, diz-nos o locutor, problemas que foram superados com organização. Imagens da distribuição de alimentos reforçam a organização mencionada.

Figura 9 – Placa JAP 1 (00:25:25)

⁸¹ Os comerciantes, em boicote ao congelamento de preços pelo governo, escondem seus estoques gerando uma falsa escassez de itens de primeira necessidade. Em paralelo a isso, cria-se um mercado negro onde esses itens eram conseguidos por um preço muito maior que os estabelecidos pelo governo.



Enquanto o documentarista pergunta a uma mulher se ela tem um recado para as companheiras de outras províncias, a que ela responde que: “*Eu aguentaria tudo para que o futuro dos meus filhos seja melhor. Concordo com este governo*” (00:25:23), a câmera registra o ambiente, entre outras coisas, como a movimentação das pessoas, são captadas três placas de aviso das *JAP* que apontam, ainda que sutilmente, o racionamento e gestão da distribuição dos produtos de maneira coletiva. A sequência termina com uma tomada em plano fechado da mulher entrevistada, sua feição e seu tom de voz passam tranquilidade, um sorriso sutil escapa-lhe. Mais uma vez o diretor retrata de forma positiva a classe trabalhadora, que tem esperança em tempos melhores, mas conscientes das lutas e dificuldades necessárias para alcançar a vida almejada.

Após a emocionante entrevista que nos referimos, inicia-se o segundo capítulo do documentário: Boicote Parlamentar. Nele, o documentário aponta para as movimentações da oposição no congresso, numa espécie de CPI eles tentam inviabilizar as *JAPs*, segundo a voz *off*:

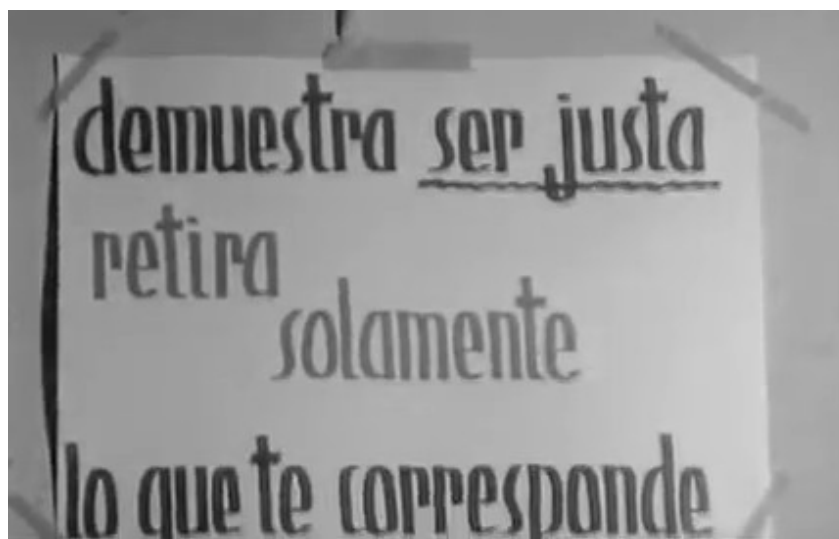
Para a oposição, as *JAPs* são perigosas. O Congresso inicia a acusação contra o ministro Millas, gestor das *JAPs*. A oposição usa sua maioria simples no Congresso para destituir ministros. Acumulam-se documentos com acusações (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:25:47).

Em uma espécie de interrogatório, um deputado apontado como do Partido Nacional (futuro membro do governo militar), de oposição, questiona um morador sobre as *JAPs*, segue o diálogo:

– Quais são as funções das *JAPs*?

- Eu já disse: É uma organização de ‘pobladores’, trabalhadores, donas de casa que se unem, e suas funções são definidas em reunião. São encarregados de fiscalizar se o bairro tem abastecimento suficiente.
- É o que quero que me explique. Entende? Digo para orientá-lo, mas sem induzi-lo a dizer nada. Tem de estar claro. Gosto de ser muito honesto.
- Claro. Acho que a função da JAP é exatamente esta: Fazer com que as pessoas do bairro recebam abastecimento suficiente para toda a família (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:26:16).

Figura 10 – Placa JAP 2 (00:25:18)



As feições sérias do deputado e das outras pessoas que participam da reunião (possivelmente são também congressistas) mostram que aquele morador foi colocado em uma arena que não lhe pertence, e, pelo tom de voz utilizado na inquirição, está sendo coagido. Não obstante, a presença da câmera claramente incomoda o deputado, que não fica completamente à vontade quando olha para ela. Esse diálogo, e a simples resposta do inquirido, é representativo quanto ao conflito que está colocado. Por um lado, o representante do estado burguês põe uma pessoa comum na parede. Do outro, o homem o responde, de forma muito simples, que a organização ao qual se refere serve tão somente para as pessoas organizarem a vida no plano da distribuição de bens de consumo. A princípio, não haveria nada de ilegal nisso. A contradição está justamente no fato de que, para a Burguesia, o controle do mercado deve ser feito pelo próprio mercado. No momento em que a população organizada começa a se apropriar disso, é sinal de que o controle dos burgueses está sofrendo um decréscimo. O controle social da distribuição de alimentos seria um golpe no próprio capitalismo local. E, naquele momento, de forma tática, seria uma resposta eficiente ao

boicote dos comerciantes ao congelamento dos preços. Adiante, resposta da direita continua de forma institucional, nos relata a *voz off*:

Embora a oposição não tenha provas, prossegue a acusação contra altos funcionários do governo: Ministros renunciam ou são destituídos. A oposição abre assim um conflito de poderes entre Parlamento e presidente. A esquerda mostra a fragilidade jurídica das acusações (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:27:22).

Apesar das defesas dos parlamentares partidários ao governo, o ministro Millas é destituído por maioria simples, a tática de destituir funcionários da UP avança, e, em 3 meses, a oposição destitui 2 autoridades e 7 ministros. Isso equivale a um funcionário de alto escalão da UP a cada 10 dias.

Durante esses relatos, as cenas mostradas são as das movimentações na câmara, cenas que estariam, esteticamente, opostas à vivacidade representada pelas tomadas das organizações populares. Isso não se refere à dinâmica da imagem, visto que algumas das cenas na câmara são de uma dinamicidade intensa, mas refere-se, principalmente, à fotografia dos personagens, que carregam uma expressão sisuda e grave, como se aqueles fossem portadores ora de um grande ódio, ora de um grande tédio.

A posição política das pessoas é representada, também, como uma oposição de uma estética fotográfica, enquanto expressões mais carregadas de ódio, raiva, agressividade e sisudez são vinculadas à oposição; os sorrisos, a calma e a segurança são vinculados aos apoiadores do governo popular. Mais uma vez, relembramos que não temos como saber o quanto isso representa a realidade concreta. Possivelmente havia pessoas raivosas e descontroladas no campo da esquerda, mas se elas existiam, não foram retratadas no filme.

Após as movimentações da oposição, que tenta destituir 15 ministros de uma só vez, a película apresenta a resposta coletiva da esquerda: uma sequência com tomadas da grande mobilização de rua convocada pela CUT, que passa por uma tomada em plano médio para uma tomada em plano aberto, e, em seguida, para uma tomada em plano muito aberto que nos dá a dimensão da escala da mobilização que havia. Uma série de canções e palavras de ordem são expressadas, “Apoiar! Apoiar! O governo popular!”, tais movimentações, segundo a *voz off*, fazem a direita recuar.

Figura 11 – PM Manifestação da CUT (00:31:00)

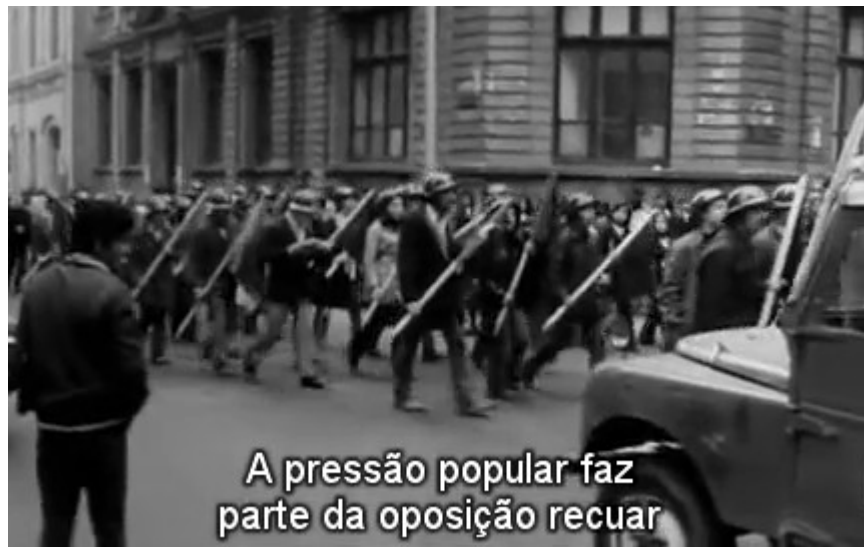
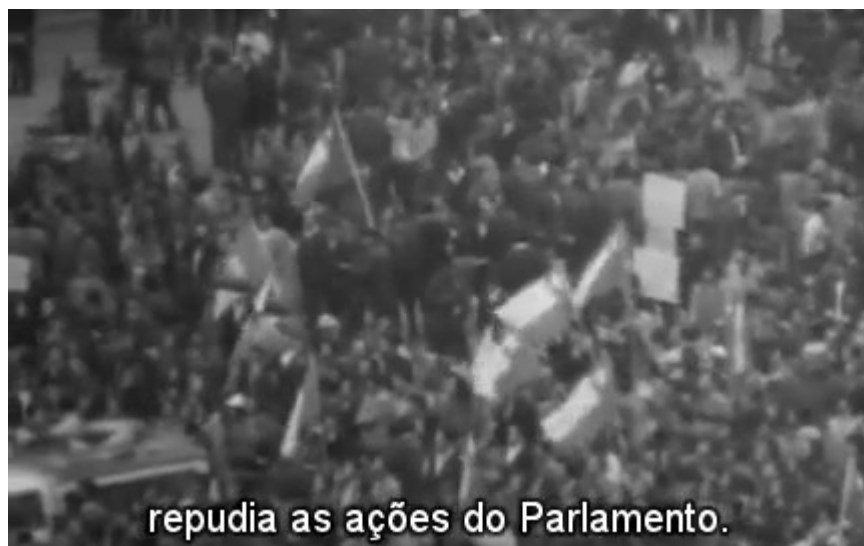


Figura 12 - PA Manifestação da CUT (00:31:15)



Essa representação da capacidade de mobilização e da força política da classe trabalhadora é outro elemento que representa a tomada de consciência de classe. Os trabalhadores tomam para si a tarefa política de interferir na realidade, de estar no *front* da construção dos rumos coletivos, assumindo, assim, o seu lugar enquanto sujeitos ativos na História. Como mostra também o discurso posterior às cenas da manifestação:

A direita sempre nos bloqueia, nos incita a derrubar o governo. Mas não vai acontecer, porque este governo foi eleito pelos trabalhadores, vamos defendê-lo até a morte. Sairemos às ruas se for preciso, em defesa da democracia dos trabalhadores (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:31:23).

Figura 13 – PMA Manifestação da CUT (00:31:20)



No meio da disputa entre os poderes, o presidente nacionalizou 49 fábricas que participavam do boicote econômico. Em contrapartida, o congresso sancionou uma reforma que cancelava quase todas as nacionalizações. A resposta dos trabalhadores foi a organização. Após uma greve patronal, os trabalhadores começaram a ocupar as fábricas e colocá-las para produzir. Algumas dessas fábricas eram nacionalizadas. As falas que seguem são deveras representativas:

- Foi uma surpresa para nós ver que nossa fábrica, nossa fonte de trabalho, estava desmantelada, transformada em depósito, porque eles roubaram as máquinas!
- Não queremos saber dos patrões! Porque faz tempo que eles estão embromando até as empresas acabarem sendo expropriadas.
- Está provado que os industriais deste setor começaram a boicotar a produção. Nós, trabalhadores, somos contra isso.
- Tomara que deem um jeito, que o governo exproprie a indústria, não dá mais para trabalhar com os patrões (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:32:47).

Figura 14 – a ex-prisão de Santa Helena



Um dos entrevistados relata sobre como a fábrica que trabalha era chamada por ‘A Prisão’. Segundo ele: “por causa da mentalidade feudal dos patrões. Os outros companheiros apelidaram de ‘Prisão Santa Helena’” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:33:33). Essa fala colocada no passado é também um traço utópico representativo, a eliminação de um padrão opressivo, sendo relatada com um sorriso no rosto, é a representação da opressão de classe que fora superada. Tal imagem utópica, normalmente vislumbrada pela classe trabalhadora num futuro desconhecido, é trazida como um presente concreto. Não é a conjugação com condicionais aparentemente impossíveis, mas a experiência da vivência sem patrões no presente. O aqui e agora como terreno da construção da liberdade e da emancipação. A construção imagética dessa *utopia* se torna palpável através da criação artística, para além da experiência histórica, que ao fim fora derrotada.

No congresso, todas as leis da UP são rechaçadas: a lei contra delitos econômicos (contra o boicote das empresas); a criação do ministério da família; a lei de reajustes e salários para os trabalhadores é adiada e não recebe verbas. São rejeitadas, também: a lei que regularia a participação dos trabalhadores nas fábricas, a criação do ministério do mar, a lei para criação de empresas autogestionadas, além de ser cortado o orçamento de 20 projetos de lei.

O segundo capítulo encerra-se com a apresentação das organizações fascistas de ultra direita. O grupo “Pátria e Liberdade” teria apoio direto da CIA (que, segundo o documentário, mantinha nessa época 40 agentes de primeira classe no Chile), dos partidos de direita e das forças armadas.

A polarização de classes segue aumentando no decorrer do filme, cada vez mais o conflito parece incontornável. O terceiro capítulo inicia-se com manifestações de estudantes, que o documentário apresenta como “manipulados pelas classes mais privilegiadas”, contrários ao governo. Em cenas dessas manifestações, aparecem estudantes deprimindo ônibus e cuspiendo em seus motoristas (no contexto em que as cenas aparecem, carregam tons claramente pejorativos).

A cena é contraposta por outra, na qual aparece uma reunião entre militantes, nela observa-se que há a proposição de maior radicalização das reformas do governo popular. O papel da repressão militar aos manifestantes de oposição não é problematizado, ao contrário, a repressão é vista como positiva naquele cenário político. O que se percebe, a partir do cenário de acirramento, então, é uma vontade de aprofundamento das mudanças políticas. Diversas falas, durante a reunião, tratam desse aprofundamento das mudanças: “*Nós vamos ver como enfrentar o Estado. É um Estado burguês que teremos de derrotar*” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:41:46). Ou ainda, “*sobre a distribuição, a lei de reforma agrária, a estatização dos monopólios de distribuição: Sobre essas questões essenciais deve haver um plebiscito*” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:42:05). Ou, “*Temos de pôr fim às manobras da reação [...] nós, trabalhadores, devemos agir para neutralizá-los de uma vez por todas.*” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:42:22). Ou ainda, de forma mais propositiva:

Diante da ameaça do comércio de realizar greve [patronal] geral, que se estatizem imediatamente os monopólios de distribuição. Diante da ameaça de boicote da produção, que se aprove logo o pacote de expropriação das empresas que fazem parte das 90, e ainda não estão nas mãos dos trabalhadores. E que a classe operária seja imediatamente integrada ao planejamento da economia (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:43:25).

Ainda durante a reunião, um problema concreto é resolvido. Há em voga uma greve do setor de transportes (aparentemente, é um boicote tanto dos patrões quanto de alguns motoristas, apontados por algumas falas do documentário como sem consciência de classe e sem organização sindical), o que leva ao boicote, tanto do comércio, quanto das indústrias. O filme mostra a articulação de diversos setores para boicotar a greve patronal, e transportar as pessoas às manifestações. A articulação envolve trabalhadores de diversos setores além de representantes do campesinato, que disponibiliza tratores para o transporte dos trabalhadores urbanos. As cenas que se seguem são realmente intrigantes. A existência de uma greve patronal boicotada pelos trabalhadores, além de trabalhadores que vão ao trabalho e produzem

contra a vontade dos patrões, não só parece uma inversão do que se costuma ver nos tempos correntes de dominação burguesa, mas carrega a representação da tendência à supressão da classe burguesa. Ainda que esse cenário esteja em processo, e que a reação política e econômica da direita esteja em voga. As cenas das respostas dos trabalhadores sugerem o desaparecimento da figura do “patrão” da vida cotidiana das pessoas, e fazendo com que essas pessoas resolvam os problemas deixados pelos patrões que “os deixaram à própria sorte”.

Outra grande manifestação promovida pela CUT já apresenta novas palavras de ordem (ao menos novas para a trama fílmica), além das já vistas – gritos como: “Trabalhadores ao Poder!”, “Criar! Criar! Poder Popular!”, “A esquerda! Unida! Jamais será vencida!” e “Povo! Consciência! MIR! MIR! MIR⁸²!”. Uma sequência um pouco mais longa apresenta uma série de tomadas em ruas distintas, com mobilizações de grupos distintos, pessoas se manifestando desde caminhões ou em passeatas, tomando ruas ou acostamentos, e sempre entoando palavras de ordem.

Figura 15 – PM Segunda manifestação da CUT (00:45:40)



As manifestações, todavia, sofrem um atentado em frente à sede do Partido Democrata Cristão. Um jovem é morto e seis pessoas feridas. Um dos líderes do PDC, em entrevista aos noticiários, diz que “todos os responsáveis são os provocadores”, enquanto um senador do PDC nega-se a dar declarações sobre o ocorrido. O enterro do trabalhador José Ricardo Ahumada torna-se um grande evento político com a presença de, segundo a *voz off*, 300 mil pessoas, além da presença de Salvador Allende. Novas palavras de ordem aparecem, como:

82 O MIR é apresentado enquanto personagem somente nesse momento do filme

“Unidad! Popular! Contra reaccionário criminoso!”; além de: “Compañeiro José Ricardo Ahumada! Presente!”. Há várias imagens tomadas nessa manifestação, há o desfile de diversas organizações populares: tratores, passeatas, bandas etc. Tomadas de diversos ângulos, tanto em planos fechados como em planos muito abertos representam uma mobilização de grande magnitude.

O quarto capítulo, por sua vez, trata do que chamou por ofensiva das organizações patronais. Nas primeiras cenas dessa parte, os sindicatos patronais já se mostram num grau de organização e mobilização maior, entoando também suas palavras de ordem: “Chile é! E será! Um país de liberdade!”; “olho por olho! Dente por dente!”. Em maio, segundo a *voz off*, 1/3 dos ônibus urbanos param por falta de peças estadunidenses. Em 1973, as importações dos EUA caem a 15% do total. Em protesto, os donos de ônibus decretam greve indeterminada. A empresa pública, com 600 veículos, assume o trabalho dos 5000 ônibus de Santiago. Para ajudar, os operários saem com os caminhões das fábricas. Em cenas filmadas nos caminhões em movimento, lotados de gente, o documentário exhibe falas como, por exemplo: “*Devemos lutar todos juntos para que o governo se sinta confiante, graças aos trabalhadores.*” (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:56:48), ou “*É nessas horas que o povo tem de mostrar a capacidade de luta que forjou durante todo este processo. Pouco importam os sacrifícios, se continuarmos a trabalhar e a produzir.*” (A BATALHA DO CHILE, 1972. 00:57:07). Nesse processo, é criado o MOPARE (Movimento Patriótico de Recuperação), agrupando os transportadores de esquerda, e que visava organizar os recursos de transporte que havia, evitando a paralisação total.

Em uma declaração pública, Allende aponta o aprofundamento e intensificação do Poder popular, mas tentando integrar as práticas de poder popular ao governo, segue seu discurso:

À lealdade do povo, responderei com a lealdade do militante socialista. Como presidente do Chile, cumprirei firmemente o programa da Unidade Popular! Necessitamos de um controle melhor e maior da distribuição dos produtos. Ouçam bem... Os que creem que às vezes vacilo. Temos de fortalecer o poder popular. Os centros de mães, as associações de moradores, as JAPs, os comandos comunitários. Também temos de fortalecer os cordões industriais, não como poder paralelo, mas como poder popular unindo forças com o governo popular (A BATALHA DO CHILE, 1972, 00:58:32).

Logo após, o filme apresenta a carta pública das forças armadas, na qual os comandantes da reserva afirmam que as Forças Armadas se considerarão autônomas se o

governo violar a Constituição, comunicado que será utilizado posteriormente como tática pelo congresso golpista. Há também a declaração pública de um contra-almirante afirmando que: “Os futuros soldados não podem chegar ao quartel marxistas”. Segundo relata a voz *off*, há por parte das forças armadas o recebimento de verbas militares do pentágono.

O quinto e último capítulo do filme, “A greve do cobre”, é talvez um dos capítulos mais contraditórios do primeiro filme. Nele uma greve da classe trabalhadora é representada como inimiga, sendo taxada como movimentação da direita, como já havia acontecido com a greve dos motoristas de ônibus (que se juntara à greve patronal) e com a manifestação dos estudantes contra a reforma universitária. No filme, a greve dos metalúrgicos de *El Teniente*, um dos setores mais lucrativos do país, é apresentada pela voz *off* da seguinte forma:

Pela primeira vez, a oposição arrasta proletários. Em El Teniente, 80 km ao sul de Santiago, parte dos mineiros entra em greve por causa econômica. Tradicionalmente bem pagos, os mineiros são a aristocracia operária do Chile. Para a oposição, o objetivo é paralisar a mina. 20% das divisas do Chile são geradas aqui (A BATALHA DO CHILE, 1972, 01:01:46).

É demonstrado um fracionamento da própria classe trabalhadora, setores favoráveis à UP defendem que a greve é política e encabeçada por setores do Partido Democrata Cristão. Por outro lado, as movimentações grevistas tem alto grau de mobilização, como mostram as imagens. Uma imagem tomada em plano aberto, a partir de uma movimentação livre do câmera, nela o cinegrafista anda dos bastidores do estádio até o centro do campo enquanto gira a câmera numa “panorâmica” de praticamente 360°, mostra um estádio lotado durante a assembleia de *El Teniente*. Os trabalhadores estão mobilizados e entoam palavras de ordem. O representante da UP, que pede a fala na assembleia, trata os trabalhadores não como inimigos, mas como sujeitos da mesma classe, apesar dos posicionamentos contrários. E, apesar de ser aplaudido quando defende a unidade dos trabalhadores, ele é vaiado e impedido de falar quando começa a defender o fim da greve e a volta ao trabalho. As imagens que se seguem mostram os trabalhadores contrários à greve, a representação que o documentário constrói é a de que os trabalhadores que furaram a greve estão lá por consciência política, por saber que o projeto popular é favorável à maioria da população, enquanto os grevistas seriam trabalhadores sem consciência e egoístas, uma aristocracia operária que estaria agindo de forma cega a mando da direita. Nesse momento do filme, práticas tidas entre a esquerda e o movimento sindical como práticas pelegas são representadas como revolucionárias, e a greve como um instrumento conservador. Cenas de recuo da polícia, junto a cenas de conflito no

interior dos trabalhadores grevistas, reforçam a representação fílmica de desorganização dos grevistas e cautela por parte do governo. Após isso, há a fala de um dirigente sindical que veio a ser, segundo a legenda do documentário, o assessor sindical de Pinochet.

Um discurso pungente de Allende, no qual ele se apresenta como um “irmão mais velho” dos trabalhadores, chama os trabalhadores grevistas a uma mudança de postura, e aponta que suas demandas são estritamente econômicas. Em seguida ao discurso, uma cena de explosão em uma mina representa, de forma simbólica, o que teria sido a força do discurso de Allende. O filme mostra cenas de trabalho na mina enquanto a *voz off* relata a falta de solidariedade das outras minas. Uma comissão dos grevistas é recebida no congresso (que, segundo, a *voz off*, sempre apoiou a repressão às movimentações sindicais). Os estudantes da Universidade Católica (colocados como representantes da direita pelo documentário) saem às ruas em apoio à greve, o grupo de mulheres “Poder Feminino” recolhe donativos para ajudar as mulheres grevistas. Segundo a *voz off*: “Amplios setores da classe média aderem, conscientemente ou não, às fileiras do fascismo”. Cenas mostram a organização fascista Pátria e Liberdade nas ruas, em solidariedade, entram em greve alguns comerciantes. Após alguns dias, três mil pessoas, aproximadamente 25% da força de trabalho de *El Teniente*, vão a Santiago e se instalam próximo à sede do Partido Democrata Cristão, onde recebe o apoio da juventude democrata cristã. Os manifestantes fazem barricadas nas ruas. O governo envia militares e mobiliza militantes, nos diz a *voz off*: “brigadas de operários ajudam a polícia a manter a ordem (...) Operários de esquerda desarmam as barricadas.” Ao som das palavras de ordem “Apoiar! Apoiar! O governo popular!” são mostradas tomadas das mobilizações em clima de embate. Outras palavras de ordem, como “Allende! Allende” O povo te defende!”. Junto a relatos de apoiadores do governo, **seguem dois**:

– Estou aqui porque tenho consciência de classe. Vim defender o governo dos trabalhadores, até a morte, se preciso for. (A BATALHA DO CHILE, 1972, 01:26:40).

– Companheiro, cheguei aqui às 7 da manhã. Primeiro por convicção, e porque tenho 12 filhos. Sei claramente que a luta deste governo não é para mim mesmo. Só me restam poucos dias de luta e de sacrifício. É para os meus filhos! (A BATALHA DO CHILE, 1972, 01:27:02).

Figura 16 – PMA Manifestação 21 de junho



Ainda que haja uma série de contradições representadas na montagem desse capítulo, que não nos debruçaremos nesse trabalho, essas falas se apresentam como elementos da ação humana impulsionada pela perspectiva de construção de um futuro melhor. A assunção de tarefas políticas a partir da consciência de construção histórica se apresenta como mais uma representação da *utopia* no filme estudado. A esperança de um mundo melhor aparece aqui em função do presente, mas como construção de um futuro melhor.

Os relatos seguidos das imagens de manifestações de rua são apresentadas como representação da organização da classe trabalhadora em relação ao fascismo, qual seja, a construção política dentro das disputas colocadas pela história como tarefas à classe trabalhadora.

Há, então, a ampliação do repertório das palavras de ordem, gerando a representação de aumento das mobilizações e pluralização das organizações da classe trabalhadora. “Criar, criar poder popular!”, “UP sem transigir!”, “Unidade Popular! contra o reaçã criminoso!”, “Criar, criar milícia popular!”, “UP para cima!”, “Trabalhadores no poder!”, “Quem não pular é burguês!”.

As cenas são seguidas por diversas tomadas de diversos pontos da manifestação que toma quase todo o centro do Chile, ao fundo da banda sonora, as palavras de ordem “Allende! Allende! O povo te defende!”, em primeiro plano⁸³ a banda sonora apresenta-nos o pelo discurso de Salvador Allende:

Afirmo que nunca em nossa história houve uma manifestação com a magnitude e o conteúdo desta. Foi preciso inovar em todos os métodos para

⁸³ Essa terminologia normalmente serve-nos para dar conta da banda imagética, mas nesse caso atende à demanda da explicação da banda sonora também.

poder contar, pelo menos de forma aproximada, a extraordinária, combativa e enorme multidão que enche as ruas Moneda, Agustinas, Amunategui, Ahumada, Morandé, Huérfanos, Teatinos, grande parte da Alameda, e a coluna que saiu de Tajarar ainda não conseguiu chegar, nem a de Vicuña Mackenna. Jamais na história do Chile o povo foi tão combativo e presente! Aqui se sente a história. Aqui estamos fortalecendo o nosso direito de construir um futuro de justiça e liberdade, de abrir caminho para o socialismo (A BATALHA DO CHILE, 1972, 01:32:14).

Figura 17 – PA Manifestação 21 de junho

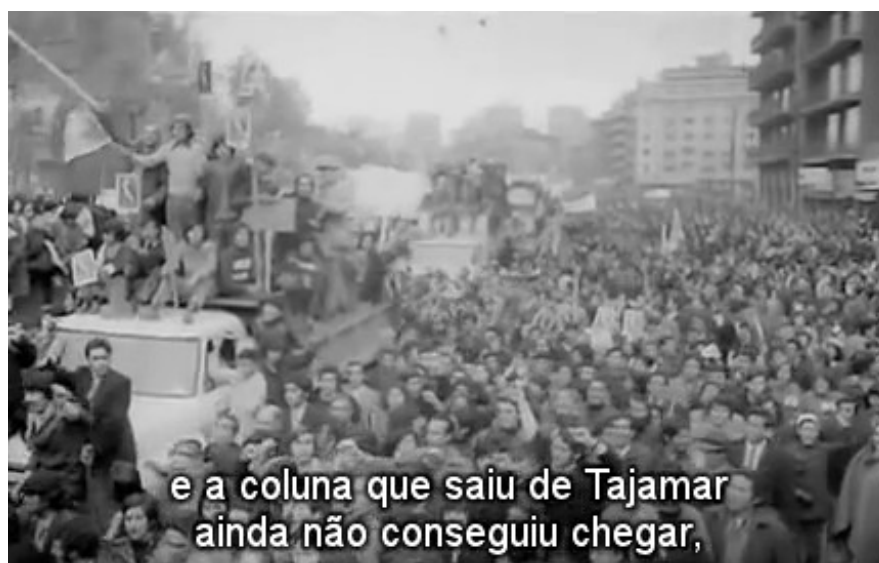


Figura 18 – Allende, manifestação de 21 de junho (01:33:22)



Segundo o filme, após o fim da greve, que durou 76 dias, os adversários de Allende já haveriam recorrido a quase tudo para derrubar o governo, exceto um último recurso: o golpe. Às 9:10 da manhã do dia 29 de junho, o regimento Blindado Nº 2 ataca *La Moneda* com 6 tanques e outros veículos. Silêncio do Parlamento, do Judiciário, da oposição. O resto das forças armadas não apoia. Leonardo Henricksen, câmara argentino, faz sua última cena. Ele grava própria morte. Essa tomada, que é uma das mais paradigmáticas da história do cinema, se apresenta como a representação do avanço fascista das forças armadas e, ao mesmo tempo, o início da derrota do projeto de construção da via chilena ao socialismo. É, portanto, uma cena distópica que encerra o primeiro filme. A análise efetuada por Eduardo Labarca (2007), em seu livro de memórias, acerca desse momento é de imensa força, a reproduzimos:

El militar de casco y tenida de camuflaje ve al camarógrafo de repente. No quiere ser filmado. Saca la pistola. Dispara a tontas y a locas. Da unos pasos de fiera. Quiere la vida del camarógrafo. Abre la boca. Grita una orden. Quiere sangre. Quiere la cámara. Todo es vertiginoso: desde arriba del camión los soldados obedecen y apuntan sus fusiles hacia el lenta de la cámara. Apuntan y disparan una y outra vez. El camarógrafo apunta a ellos, filmándolos: un disparo, otro disparo. Bruscamente, barridos locos, lamparazos, carraspeo, una palabra em voz baja, gargantas apretadas. Silencio frente a la moviola estudiamos cada movimiento, detenemos, repetimos, adelante y atrás, cada cuadro. Ya conocemos cada gesto del que da las órdenes; adivinamos sus palabras cuando grita: <<Mátenlo, fuego>>. Ya conocemos a cada soldado, el ademán de cada uno, cada balazo. Descubrimos el destello de cada fusil la humareda casi invisible que Henrichsen alcanzó a capturar. El pulso del camarógrafo no ha temblado. Henrichsen no ha dudado em filmar, filmar y filmar, ganándole segundos a la muerte. Tienen que matarlo para que pare. Esse, es el último disparo que le da de lleno. E incluso así, sigue filmando mientras va cayendo, y yo, al ver y rever lentamente, em la moviola essa película que terminé por conocer de memoria, caía com Leonardo cada vez (LABARCA, 2007, p. 301).

O primeiro filme mostra-nos, claramente, as representações de como a direita se organizou. Com o desenrolar dos fatos, essa organização foi retratada como numa crescente, mostrando como os atores políticos desempenhavam suas movimentações nas arenas institucionais ou não institucionais. Com a distância temporal que temos do ocorrido, e com o acesso a uma série de sínteses produzidas acerca do período, parece-nos fácil enxergar a construção gradual do golpe militar. Mas, o próprio argumento do filme baseia-se no desfecho histórico, logo, organizar o vasto material que o diretor possuía numa montagem coerente com tal desfecho, aparentemente, foi a tarefa à qual a equipe de produção do filme se propôs. O roteiro leva-nos a crer que era óbvio o próprio desfecho histórico. Mas, os sujeitos políticos na dinâmica do real, aliás, mais amiúde, na intensa dinâmica do desenrolar efervescente dos

fatos e disputas políticas, não conseguiram efetuar a leitura de realidade que pudesse transformar a *utopia* da criação do poder popular que, naquele momento estava objetivamente se construindo⁸⁴, fazendo o transitório em perene. O vir a ser utópico desejado, que estava no horizonte distante, passou, aparentemente, nesse momento, a ser um vindo a ser que no desenrolar dos eventos históricos não se efetivou. A partir da representação fílmica, somos levados a acreditar que o “óbvio” da realidade concreta gritava aos olhos das organizações populares, quando, a realidade mesma contém muito mais variáveis a ponderar, e, por vezes, a “clareza” aparente da tática utilizada apresenta-se, na concretude do real, contaminada por elementos do que Bloch (2005) chamou de utópico-abstrato, em que o caminho do sonho não se assenta plenamente com os pés no solo. Nesse momento, quando o brilhar dos olhos, que sonham ofusca a própria visão que guia a caminhada, os passos podem levar a outro destino que não o do objeto sonhado. Assim, é necessário que haja a arquitetura de uma tática coerente com a própria dinâmica do real, mas não uma arquitetura enrijecida, a realidade é cambiável, a forma de navegar a nau da história deve contemplar as mudanças dos ventos a que o momento está sujeito. Segundo o filme, o vento mudou de direção, e a classe trabalhadora, que buscava tomar o controle dos rumos, não atentou para tais mudanças a tempo de ajustar o leme.

Figura 19 – regimento Blindado Nº 2 ataca La Moneda (01:34:35)



⁸⁴Ver Soto (2009), Pinto (2004) e Winn (2004).

Figura 20 – Morte de Leonardo Henricksen (01:36:23)

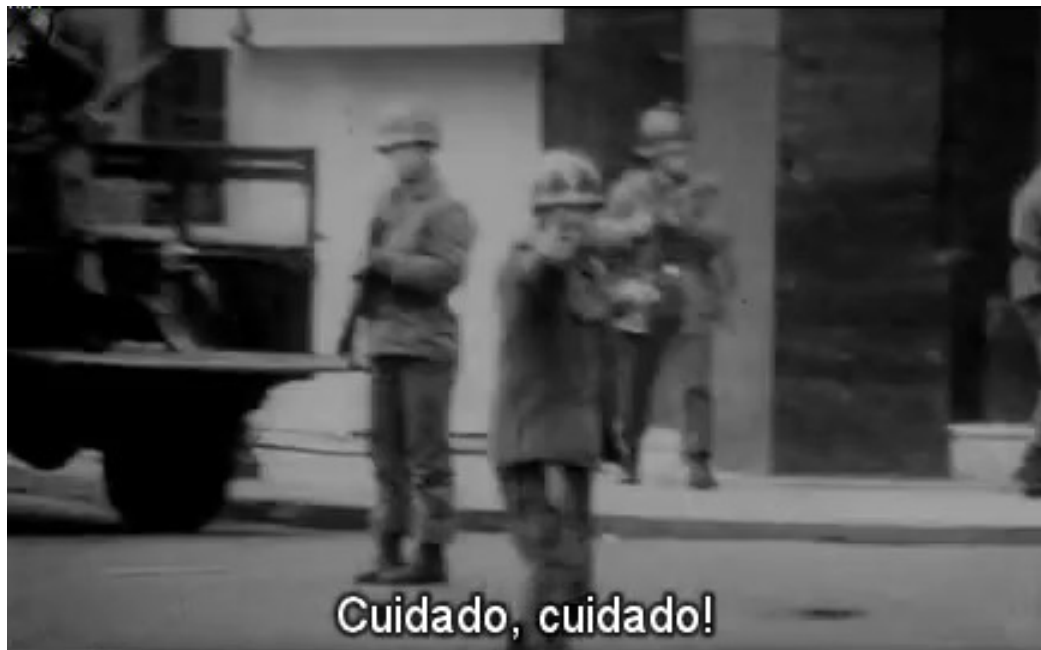


Figura 21 – Tombamento de Henricksen (01:36:25)



4.3. O GOLPE DE ESTADO

De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera
los que hablan de libertad
(...)
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.

(Vítor Jara, Vientos del pueblo)

O cenário é de guerra, sons de helicóptero tomam nossa atenção desde os créditos iniciais, o que cria uma situação de suspense, soma-se àqueles sons de sirenes e tiros, além de conversas nervosas e lamentos, o que aumenta a tensão exposta. A banda imagética nos aparece com tomadas de pessoas correndo no centro de Santiago, há fumaça. A voz grave nos apresenta sua visão da conjuntura:

Santiago do Chile, 29 de junho de 1973. Sem poder destituir o presidente Allende, a Casa Branca e a oposição chilena passam à estratégia do golpe de Estado. Após o fracasso nas urnas em março de 1973, a oposição aplica um plano de insurreição (BATALHA DO CHILE, 1973, 00:03:00).

Um ano após o primeiro, houve o lançamento o segundo filme da trilogia, em 1976, que se propõe a contar o curso histórico entre a insurreição militar do dia 29 de junho de 1973, cujas cenas estão no desfecho do filme anterior, e o golpe ocorrido no dia 11 de setembro do mesmo ano. É um filme, mais compacto, de montagem linear, diferentemente do filme anterior, que tem montagem circular (começando pelo fim, com um *flashback*).

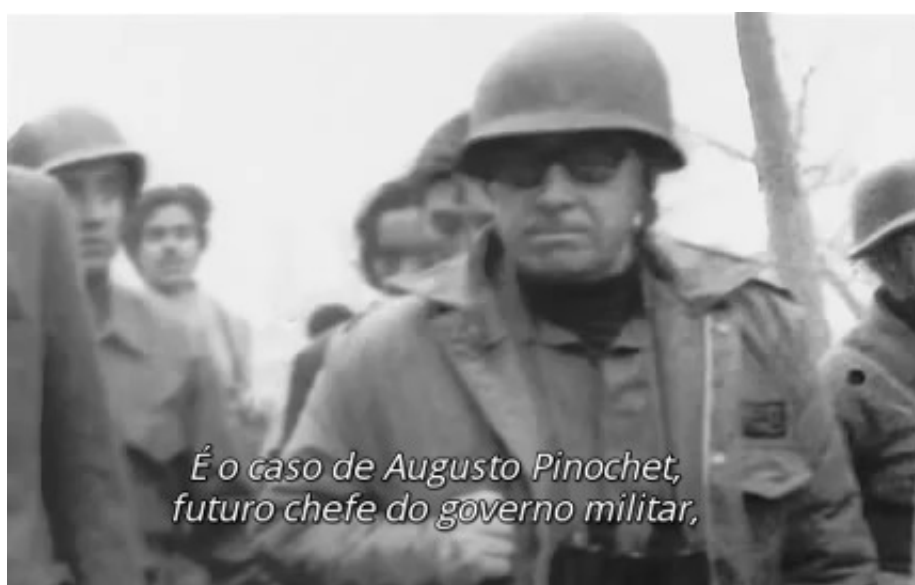
Enquanto o documentário anterior referencia-se mais nas relações entre os sujeitos das classes sociais – principalmente, a oposição entre a burguesia e frações pequeno-burguesas e frações do proletariado – o segundo filme se atém majoritariamente aos bastidores da arena política institucional, às movimentações e articulações partidárias, e às movimentações das forças armadas. Além de expor a intensidade das contradições e as fragmentações da esquerda. Tanto assim, que o filme é considerado por Ruffinelli (2008, p. 108) como um “tratado de ciência política”. Ainda que não concordemos com o teor de “tratado” apontado por Ruffinelli, o conteúdo desse documentário acaba por nos dar menos elementos para análise do objeto aqui escolhido, já que as representações de uma construção utópica são menos recorrentes nesse filme.

A iminência do golpe militar é o argumento central do filme. Allende é representado, crendo na “maturidade histórica dos comandos das forças armadas”, e na sua neutralidade política, posicionando-se contra a armar o povo, prevenindo assim uma guerra civil.

Os seis primeiros minutos do filme são tomados pela insurreição. A *voz off* nos relata que há troca de tiros entre os tanques e a guarda presidencial, que está dentro do palácio de *La Moneda*, durante uma hora. Nesse pequeno intervalo de tempo morreram 22 pessoas. Após isso, há a movimentação de tropas leais para iniciar o cerco aos insurgentes. Civis e militares compartilham o cenário de guerra.

Junto à entrada do presidente no Palácio de *La Moneda*, há o reforço das tropas. A população começa a tomar as ruas em defesa do governo. Nesse momento, Pinochet apresenta-se ao lado das forças leais. Após o controle do levante, Allende declara que não haverá tolerância aos inimigos da democracia e aos fascistas, ao que é respondido pela população que está à frente do Palácio de *La Moneda*, conforme sugere a montagem que expõe em campo e contracampo esse diálogo, com a palavra de ordem “Fechar, fechar, o Congresso Nacional!” (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:11:12), o que sugere a tendência das massas a assumir o confronto e defender seu projeto revolucionário. Allende, por sua vez, responde que seria absurdo fechar o congresso nacional, ao que acrescenta que, caso necessário, enviará um projeto de lei de um plebiscito para que o povo decida essa questão.

Figura 22 – Pinochet compõe tropas leais ao estado constitucional (00:07:46)



No dia seguinte, Allende pede ao Congresso o estado de sítio. Desde 29 de junho, trabalhadores de esquerda assumem o controle de fábricas, minas e centros agrícolas em todo o Chile. Nessa sequência há os elementos mais utópicos desse filme.

As palavras de ordem se juntam às tomadas em planos abertos que representam a ofensiva dos trabalhadores em relação à reação. A banda sonora ecoa o “Criar! Criar! Poder popular!”. Cenas de organizações dos trabalhadores nos mostram o quão acalorado está o debate acerca do futuro do país.

Figura 23 – Lutar! Criar! Poder Popular! (00:06:13)



Figura 24 – Manifestação em apoio a Allende (00:12:11)



Os seguintes discursos de alguns trabalhadores são expressos em tomadas em planos fechados:

– Companheiros, a conclusão dos 500 operários da fábrica de embalagem é a seguinte: Fortalecer os cordões, os conselhos comunitários, as associações de moradores, as juntas de preços, fortalecer os organismos vivos da comunidade!

– É preciso aproveitar a situação para passar à ofensiva a fim de ganhar novos setores e nacionalizar mais indústrias.

– Nós, trabalhadores, estamos em nosso posto de combate, que é nossa fonte de trabalho, construindo os elementos para nos defender de um ataque do fascismo ou qualquer outra tentativa das Forças Armadas de derrubar o governo. Temos que assegurar bem o nosso posto de combate, que é nas fábricas primeiro (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:12:40).

Figura 25 – “a conclusão dos operários é: fortalecer (...) os organismos vivos da comunidade!” (00:12:40)



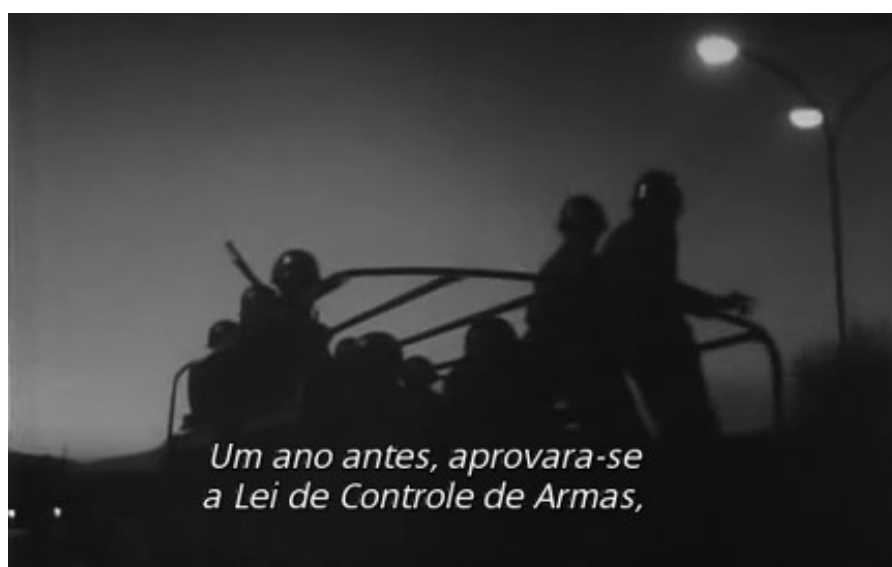
Figura 26 – Ofensiva dos trabalhadores à reação (00:12:24)



Figura 27 – Esta empresa é administrada pelos trabalhadores” (00:14:08)



Figura 28 – Busca dos militares em Valparaíso (00:16:54)



A *voz off* aponta que todas as formas de poder popular são fortalecidas, em especial os cordões industriais, segundo locução, cada cordão é um grupo de fábricas e empresas que coordena o trabalho de todos naquela área. Nas principais cidades, criaram-se 31 cordões, 8 deles em Santiago.

Há, portanto, no filme, uma série de representações dos anseios da classe trabalhadora em avançar no projeto rumo ao socialismo. O projeto utópico concreto, enquanto possibilidade real, colocado como elemento que impulsiona a classe trabalhadora consciente à

ação é freado pelas perspectivas agora conservadoras das vias institucionais dentro do Estado burguês.

Nos trechos que se seguem, há a representação do recrudescimento das ações militares e ações da direita. No dia 2 de julho o congresso veta o Estado de Sítio solicitado pelo presidente, com ele, o presidente poderia nomear, transferir e destituir chefes militares. No dia seguinte, os oficiais da Armada ordenam uma "busca" em Valparaíso. Na busca, há o cerco da fábrica, a detenção temporária e o interrogatório dos operários. Sem sair da legalidade⁸⁵, oficiais começam a agir contra funcionários e operários das fábricas. As cenas nas quais a voz *off* nos dá esses relatos são escuras, mostram movimentações dos militares dentro e fora das fábricas. Na banda sonora o ruído de helicópteros completa o clima de tensão. As cenas seguintes nos mostram as tentativas da UP de articular uma saída institucional através de acordos com a Democracia Cristã. Mostra também um programa de televisão onde um representante do Partido Comunista interpela a um representante do Partido Nacional, e esse responde de forma a incitar uma insurgência contra o governo da UP. A polarização colocada no debate denuncia, uma vez mais, o golpe que está por acontecer. Após, no dia 5 de julho, Allende forma um gabinete para lidar com a crise. Na tentativa de articular um diálogo com a Democracia Cristã, convida o reitor da Universidade católica, representante daquela, para compor a comissão. Aquele não comparece à reunião. Em seguida, as imagens de uma entrevista com o mesmo reitor mostra que, no seu ponto de vista, a UP acaba não conseguindo juntar os setores interessados no crescimento do Chile (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:26:15).

Em uma cena de um grande congresso, o secretário-geral do Partido MAPU (Movimento de Ação Popular), elabora ainda um chamado à militância da Democracia Cristã para o combate ao fascismo:

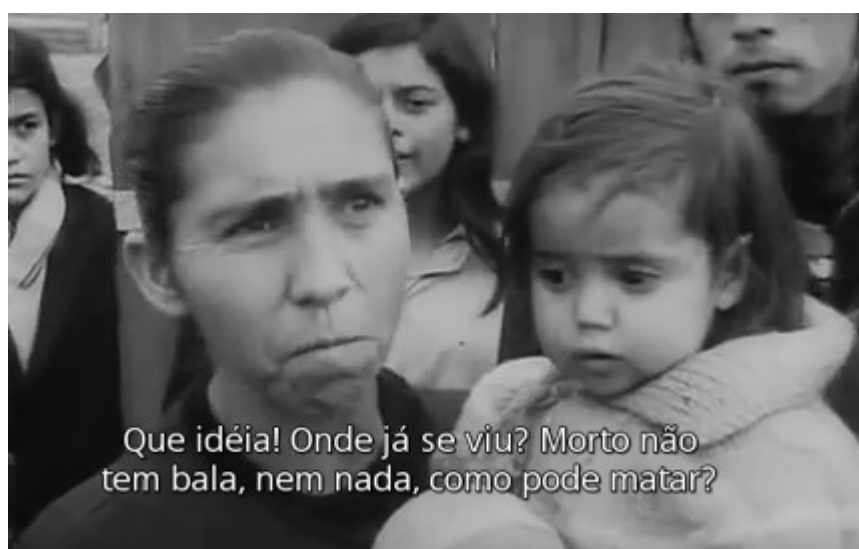
Companheiros, devemos lançar um apelo à sensatez e ao patriotismo dos setores da Democracia Cristã que pensam com a própria cabeça, não seguem as ordens do Pentágono, da CIA, os capitalistas chilenos, para que se oponham no povo, nos sindicatos, em todo lugar, à ofensiva fascista e reacionária. Pois, se os fascistas conseguissem vencer, não perguntariam ao operário do cobre se é comunista, do MAPU, socialista ou DC para reprimir. (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:27:27).

Figura 29 – Chamado do MAPU à DC contra o fascismo (00:27:55)

⁸⁵ Segundo o documentário, um ano antes, aprovava-se a Lei de Controle de Armas, que autoriza os militares a fazerem buscas de armas sem mandado judicial.



Figura 30 – “Morto não tem bala nem nada” (00:28:53)



A seguir, as cenas dos avanços das forças armadas continuam. Cenas com os helicópteros fazendo voos nos cemitérios de Santiago são contrapostas à fala de uma mulher que segura uma criança no colo, sua fala demonstra clara consciência de classe, e da demanda de armar a população. Outra mulher mais jovem também participa da entrevista, afirmando que “Nós somos a força do governo”.

Figura 31 – “Nós somos a força do governo” (00:29:22)



Numa terceira entrevista, há o seguinte diálogo: “E se eles vierem armados?”, pergunta o cineasta, “Precisaríamos de armas para nos defender! É a opinião de todos nós aqui. Neste bairro operário, ninguém tem arma. Aos socos e pauladas, não se pode fazer nada. Se vierem com arma de fogo, não dá para fazer nada.” (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:30:06).

A demanda por armar a população organizada continua sendo colocada pelo documentário como posta pela organização popular. Segundo uma das falas de esquerda: “Há organizações de defesa graças aos trabalhadores! Há brigadas que poderiam se mobilizar, mas não há armas para defender as empresas, nem organizações do povo para mobilizar trabalhadores e prepará-los para o combate de rua.”. Cenas de uma manifestação com a palavra de ordem: “Criar! Criar! Milícia Popular!”, além de “Criar! Criar! Poder Popular!” sucedem a fala. O PC e o PS entram em divergência quanto ao avanço das ocupações de fábrica. Para o primeiro “a expropriação indiscriminada de fábricas é um erro, pois debilita a imagem legal do governo.”; para o segundo, essa seria uma forma útil de mobilização que ajudaria a preparar e a organizar a luta que se aproximava.

Figura 32 – Governo Popular 1 (00:29:53)



Figura 33 – Governo Popular 2 (00:29:56)



Figura 34 – “precisaríamos de armas para nos defender” (00:30:06)



A percepção da inevitabilidade do golpe está presente também na fala de um representante do MAPU (que não pertence à frente da Unidade Popular), segundo o qual: “O choque armado é inevitável. Só se pode encarar um golpe organizando as massas, fortalecendo o poder popular, os "cordões industriais". (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:34:07).

Após mais movimentações militares, inclusive na central sindical de Osorno, O MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria): outro grupo que não pertence à frente da Unidade Popular) emite uma declaração em chamado às organizações populares:

De alto a baixo do país, ouve-se ecoar um grito único nas fábricas, campos, favelas e... Escolas e nos quartéis do povo. O chamado para "criar", criar, fortalecer e multiplicar o poder popular, o poder dos comandos comunitários, o poder dos operários e camponeses. Os revolucionários e trabalhadores devem desenvolver as ocupações de fábricas e fazendas, multiplicar as ações de defesa, promover o governo popular local, autônomo do poder do Estado. Os suboficiais e policiais devem desobedecer às ordens de oficiais golpistas. E neste caso, todas as formas de luta se tornarão legítimas! Então não haverá dúvida de que os trabalhadores, com soldados, marinheiros, policiais, suboficiais e oficiais anti-golpistas, terão o direito de construir seu próprio exército, o exército do povo! (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:35:38).

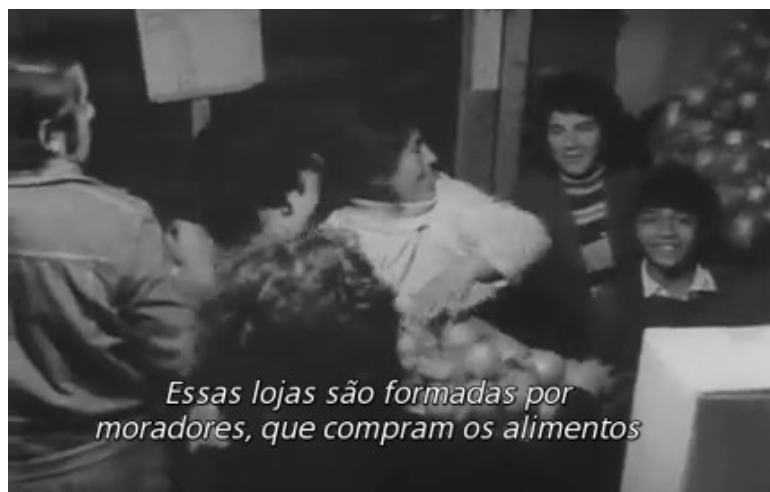
Em apoio aos trabalhadores de outras fábricas, devido à devolução pelo governo de algumas fábricas ocupadas, trabalhadores do Cordão Vicuña Mackenna ocupam a via principal da região. O cordão Cerrillos tentara o mesmo no dia anterior. A primeira barricada é dispersa pela polícia. Adiante há, segundo a *voz off*, 4 mil operários ao largo de 7km. As cenas que seguem são do embate entre a polícia e os trabalhadores. O conflito fora mediado pelo intendente de Santiago, funcionário da UP, que seria a autoridade máxima da província.

A comissão da CUT para o debate sobre as ocupações também recua, defende que “nem todas as fábricas podem ser nacionalizadas, por diferentes motivos”. Após um pequeno embate entre o representante da CUT que defende a postura do governo, e alguns representantes das fábricas, um trabalhador responde de forma incisiva, e, após sua fala, é bastante aplaudido:

– Nós, companheiro, também sabemos disso claramente. Pediram para que nós, operários, nos organizássemos, que fizéssemos cordões, nos organizássemos em tudo. Nós nos organizamos na periferia, nas frentes operárias, nos sindicatos. Também nos organizamos nos cordões. Continua a mesma lengalenga: Não é hora, pois há Poder Legislativo e Poder Judiciário. Pediram para que nos organizássemos em todos os níveis. Temos conseguido fazer isso, mas o nosso presidente continua nos pedindo para manter a

calma, para continuar a nos organizar. Mas por que temem que operários e favelados façam uma greve geral e peçam ao presidente que nos diga de uma vez por todas qual é o plano de luta? Qual é o plano para o confronto com a direita? E, se for necessário, se chegarmos a um plebiscito, como a direita exige, iremos da periferia até o nível mais alto. E ganharemos daqui até Rancagua, e por muito! Pois temos organização nos bairros operários, nos cordões industriais e sindicatos. E a CUT continua nos pedindo para ter calma, não fazer isto ou aquilo, porque isso pertence à rainha Elisabeth ou à Suíça. Eles continuam inventando. A verdade é que o povo, os operários, está cansado, pois isso é enrolação. Lutamos contra a burocracia. Mas, dentro das nossas próprias organizações, sindicatos e do nosso poder, a CUT, ainda tem burocracia. Até quando? Vou consultar o companheiro: Será que não tem confiança no poder popular? Será que a CUT não confia nos operários que foram gritar e apoiar o companheiro Allende na sexta? O presidente não tem confiança nas nossas organizações? E os deputados não têm confiança, eles que não fazem nada? E os senadores também não? Em vez de defenderem nossa causa - e para isso os elegemos -, assim que a direita aparece, eles se levantam e vão embora! Chega! Nós nos organizamos com um objetivo, e estamos aqui reunidos por isso. Para pedir que o governo exproprie o máximo de fábricas. As indústrias imprestáveis, deixamos para a direita! Para os burgueses! Seriam peso morto para o governo. Nós continuamos lutando. Sabemos que tem de tudo para vender no mercado negro. E nos pedem para manter a calma. Mas até quando? A barra já está ficando bem pesada (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:44:29).

Como resposta, o diretor da CUT uma vez mais pede calma, e diz que se deve obedecer às orientações do governo. Em seguida, a igreja católica lança uma campanha nacional pela solução pacífica do conflito, o que coloca os chefes da DC em situação delicada. Dias depois, Patricio Alwin, futuro presidente do Chile, e Osvaldo Olguín, líderes da Democracia Cristã, vão ao palácio conversar com o presidente. A esse breve diálogo a direita responde com mais violência. A extrema direita assassina então o comandante Arturo Araya Peters, que seria o laço entre governo e oficiais constitucionalistas da Marinha. Meses depois, asilado em Buenos Ayres, antes de ser assassinado, o General Carlos Prats (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:56:40) diz que a eliminação de Araya visa impedir Allende de saber o que ocorria nos círculos militares de Valparaíso. Ali, oficiais começariam a planejar o golpe, ajudados pelo governo americano. Após a morte do oficial, as forças armadas intensificam a busca por armas. Em 3 de agosto os militares cercam uma das principais fábricas do cordão Cerrillos, em Santiago. No dia seguinte, o exército ocupa um bairro industrial de Punta Arenas, usando inclusive tanques. Até então o exército fizera 27 buscas pelo país, sem encontrar armas. Os patrões do transporte fazem greve. Segundo o documentário, O "New York Times", mais tarde revela, que os grevistas receberam 5 milhões de dólares da CIA.

Figura 35 – Abastecimento direto (01:08:23)

O combate do governo à greve é utilizado pela mídia de direita e a oposição gerando um escândalo político. A DC exige do presidente uma renúncia de alguns de seus poderes, além do retrocesso em relação às políticas de nacionalização. Allende se opõe ao acordo e o diálogo com a DC é suspenso. Após o diálogo, toda a direita inicia seu embate ao governo da UP. Uma série de atentados com dinamites e bombas incendiárias são executados pela extrema direita. Nesse momento, Allende recorre às forças armadas. Após nomear Carlos Prats como ministro da defesa, Pinochet, considerado, então, como constitucionalista, assume como comandante interino do exército. Com o aumento da polarização das disputas políticas, A DC apoia as greves dos transportadores, que já tem impacto grande no abastecimento das fábricas e cidades: nas fábricas, diminui a matéria-prima. No campo, as sementes escasseiam.

Figura 36 – Lojas populares (01:08:27)

A resposta popular a essa demanda é o fortalecimento das JAPs. O governo e seus aliados enviam brigadas com produtos aos centros de distribuição, que consegue atender, segundo o filme, metade da população de Santiago. Os moradores organizam lojas populares, que compram os alimentos do Estado e os vendem a preço de custo. As organizações de moradores são fortalecidas pelos cordões industriais, que enviam operários para vigiar a distribuição e abrir as lojas. Além disso, a população cria um sistema de distribuição por família, algo como uma cesta básica popular. As cenas da autogestão da população são claramente representações da concretude da construção de uma *utopia*, na medida em que elimina daquele setor da vida as figuras dos empresários (do ponto de vista do consumo), suspendendo, assim, durante um breve momento, a circulação da mercadoria, considerada por Marx (2013) como categoria explicativa da forma de produção capitalista.

Na medida em que o governo disponibiliza os produtos que são comprados pelos distribuídos pelos próprios moradores a preço de custo, elementos centrais da lógica capitalista desaparecem, junto à mercadoria, somem também a ideia do lucro, e a mais-valia, combustíveis da reprodução capitalista. Na medida em que a apropriação popular dos meios de produção avança, por meio das ocupações de fábricas e controle da distribuição dos produtos, o que está representado no filme é exatamente um momento de suspensão da lógica capitalista, enquanto forma de sociabilidade – que está representado, então, é a própria concretude da *utopia* em vias de realizar-se.

Figura 37 – Abastecimento! Direto! (01:08:36)



Toda essa sequência (entre 01:08:05 e 01:10:37) está repleta de tomadas dos trabalhadores abrindo os comércios fechados e controlando a distribuição dos produtos. As palavras de ordem exaltam o abastecimento direto. A fala de um sindicalista expressa o clima vivido nesse processo:

Nós, trabalhadores conscientes, saímos e lutamos na rua cumprimos nossa missão de trabalhadores, defendendo as fontes de trabalho e mantendo a produção. E carregando mercadoria de lá para cá, no braço, para que não falte alimento nos bairros populares. Todos nós mostramos isso ao presidente e às autoridades (A BATALHA DO CHILE, 1973, 01:09:46).

A organização popular, no entanto, carece de uma iniciativa que dê conta dos novos avanços militares na esquerda. No dia 22 de agosto, a oposição rompe de vez com o estado constitucional, com maioria simples, aprova uma declaração cujo conteúdo afirma que o governo estaria violando a constituição, claro convite à intervenção militar. O general Carlos Prats perde apoio no interior do exército e renuncia. Pinochet torna-se o novo comandante-em-chefe. A Universidade Católica e o grupo Mulheres do Poder Feminino apoiam a greve dos transportadores. Os adversários, com o apoio das classes médias, pedem então a renúncia de Allende.

No dia 4 de setembro, no terceiro ano da vitória da UP nas eleições, os simpatizantes do governo organizam uma das maiores manifestações já vistas no país. Allende decide, então, apelar para um plebiscito com vista a decidir os rumos do país. A data marcada para o plebiscito foi 11 de setembro de 1973. As imagens que se sucedem são muito demonstrativas da força de mobilização que a esquerda tinha. Quilômetros e quilômetros de demonstração das organizações diante do Palácio de *La Moneda*, numa manifestação que envolvia diversos setores dos trabalhadores, industriais e camponeses, além de diversos partidos e movimentos sociais. Num desfile que invade a noite. Uma espécie de carnaval instaura-se. As palavras de ordem aparecem na tela de acordo com o avanço da marcha, e elas são diversas: “Operários em ação! Param sedição!”; “Juventude Comunistas do Chile!”; “Allende, Allende, o povo te defende!”; “Avante, Unidade Popular!”; “Lutando, criando, poder popular!”; “Partido Socialista do Chile!”; “Juventude Socialista!”; “A fábrica expropriada jamais será entregue!”; “Chega de conciliar, é hora de lutar!”; “Povo, consciência, fuzil, MIR, MIR!”; “Mais alto! - MAPU! - Com toda a alma! - MAPU!”; “Allende, tranquilo, o povo está contigo!”.

A resposta da direita à mobilização do povo, no entanto, é o golpe. A cena seguinte já é a declaração de Allende transmitido via rádio, ao saber do golpe, essa seria então, sua última

chance de chamar a população organizada para defender o projeto socialista. Ele afirma sua posição de permanecer no palácio, o filme transmite sua declaração:

O presidente da República lhes fala de La Moneda. Segundo informações confirmadas, parte da Marinha teria isolado Valparaíso e a cidade estaria ocupada. Seja como for, estou aqui no palácio do governo, e aqui ficarei defendendo o governo que represento pela vontade do povo (A BATALHA DO CHILE, 1973, 00:00:00).

Navios de guerra (*Destroyers*) estadunidenses aproximam-se da costa chilena. A marinha chilena faz avançar sobre Valparaíso. 07:30 Allende chega ao Palácio. Às 8 horas da manhã os caças da força aérea nacional sobrevoam a capital, às 08:20 os chefes da rebelião exigem a renúncia do presidente, e oferecem um avião para que ele saia do país. Às 09:15 o presidente emite um novo comunicado desde o Palácio, o áudio da comunicação é transmitido sobre a clássica imagem de Allende dentro do palácio, segurando uma granada. Ele fala novamente pelo rádio:

A Força Aérea bombardeou as torres da Rádio Portales e da Rádio Corporación. Diante disso, só me cabe dizer aos trabalhadores: Não vou renunciar! Colocado pela história nesta situação, pagarei com a vida a lealdade do povo. A história é nossa, é feita pelos povos. Viva o Chile! Viva o povo! Viva os trabalhadores! (A BATALHA DO CHILE, 1973, 01:21:13).

Figura 38 – Comunicação de Allende antes da batalha (01:21:18)



As cenas que se seguem são de guerra. Após o ultimato da rebelião, iniciam o bombardeio aéreo. Apesar do bombardeio, o embate dura três horas, o presidente morre às 14:15. Pequenos combates se dão em diversos lugares de Santiago e outros estados.

Figura 39 – Ataque a La Moneda I



Figura 40 – Ataque a La Moneda II



Figura 41 – Ataque a La Moneda III

Às 21h apresentaram-se os chefes do levante, com a declaração de que há um novo governo no país. O filme é tomado através da gravação das imagens de uma TV, que estava emitindo o discurso:

GENERAL AUGUSTO PINOCHET:

As Forças Armadas e da ordem atuaram no dia de hoje só com a inspiração patriótica de tirar o país do caos agudo em que o precipitava o governo marxista. A junta manterá o Poder Judiciário e a assessoria da Controladoria-Geral. As Câmaras ficarão em recesso até segunda ordem! Isto é tudo.

ALMIRANTE JOSÉ TORIBIO MERINO:

Talvez seja triste ter quebrado uma tradição democrática que era longa neste continente. Mas, quando o Estado perde seu poder, outros precisam, por procuração, preservá-las e assumir o fardo. É o que hoje fazemos. Temos certeza de que todo o país compreenderá que é um sacrifício.

GENERAL CÉSAR MENDOZA:

Não se trata de esmagar tendências ou correntes, nem de exercer vinganças pessoais. Como disse, vamos restabelecer a ordem pública e devolver o país, por via do respeito, à Constituição e às leis da República.

GENERAL GUSTAVO LEIGH:

Durante 3 anos, suportamos o câncer marxista que nos levou ao descalabro econômico, moral e social. Não era mais tolerável. No sagrado interesse da pátria, nos vimos obrigados a assumir a triste e dolorosa missão que empreendemos. Não temos medo. Recairá uma responsabilidade enorme sobre os nossos ombros. Mas temos a certeza, a convicção, de que a imensa maioria dos chilenos está conosco. Está disposta a lutar contra o marxismo e a extirpá-lo até as últimas consequências! (A BATALHA DO CHILE, 1973, 01:23:56).

A declaração à noite é, pois, a representação do findar da perspectiva histórica de construção do poder popular no Chile, as cenas posteriores relatam o massacre ocorrido no país, e os milhares de presos que houve. As torturas, as mortes, os campos de concentração. A democracia mais longa da América Latina não existia mais.

O filme, porém, não termina de forma distópica, anuncia que já a partir do 11 de setembro as forças democráticas organizavam a resistência na clandestinidade: “A batalha do Chile não terminou”, diz-nos a *voz off* antes de subir na vertical um texto mensagem de Salvador Allende, que reafirma a sobrevida da esperança:

Eles têm a força. Poderão nos avassalar, porém, não se detêm os progressos sociais nem com o crime nem com a força. A história é nossa e a fazem os povos, sigam sabendo vocês, que muito mais cedo do que tarde, de novo se abrirão as grandes alamedas por onde passe o homem livre para construir uma sociedade melhor – Salvador Allende, 11/09/1973. (A BATALHA DO CHILE, 1973, 1:28:47).

4.4. O PODER POPULAR

Lo que nunca vi, lo que he sentido y lo que siento
Hará brotar el momento...
(Victor Jara⁸⁶)

O terceiro filme da trilogia “A Batalha do Chile” (*El Poder Popular*) tem uma particularidade: diferentemente dos outros dois filmes, que buscam focar cronologicamente os fatos desencadeados pelo acirramento da luta de classes no país durante o governo de Salvador Allende, este se propõe a representar como foram criadas diversas formas organizativas no seio da população no sentido de resolver as demandas geradas pela nova situação política e econômica frente às sucessivas paralisações dos empresários e ao boicote econômico imposto pelos EUA. A película dispõe de um formato semelhante ao chamado cinema direto, apesar de declarações do cineasta no sentido de mostrar desconhecimento dessa escola do cinema – modo ou estilo bastante difundido pelo mundo durante as décadas

⁸⁶ Trecho do poema: Estadio Chile (*El canto que mal me sales*). O poeta foi um dos compositores vinculados à “nueva canción Chilena”. Logo após o golpe militar de 11 de setembro de 1973, Jara foi preso, torturado e fuzilado. Seu corpo foi abandonado na rua de um “poblado” de Santiago. Este poema foi escrito logo antes da sua morte no estádio que hoje leva seu nome (ANEXO A).

de 60 e 70, como citado anteriormente – possibilitando a análise de elementos importantes das representações sociais produzidas por Patricio Guzmán da realidade do país naquele momento histórico. É necessário, para isso, entendermos a divisão feita pelo cineasta, pois nos dois primeiros filmes representam-se os fatos que levaram ao desfecho da crise política instaurada no país, a qual desencadeou o golpe militar e o subsequente processo ditatorial chileno. Já o terceiro filme, apresenta um caráter propositivo, calcado no relato fílmico das experiências construídas durante os conflitos sociais, demonstrando a capacidade popular de criar novas formas de relações sociais diferentes das instituídas sob o capitalismo, além de novas formas de cooperação entre os indivíduos no intento de resolver problemas e necessidades coletivas. O conteúdo das três partes, sua diferenciação e comparação podem ser primeiramente entendidos a partir dos títulos dos filmes: Parte 1 – A insurreição da burguesia; Parte 2 – O golpe de Estado; Parte 3 – O poder popular.

O terceiro filme traz a proposta fílmica de representar o surgimento de novas experiências organizativas da população vividas neste momento histórico, o que pode ser percebido na sinopse do filme:

Al margen de los grandes acontecimientos que narran los filmes precedentes ocurren también otros fenómenos originales, a veces efímeros, incompletos, que recoge la tercera parte. Numerosos sectores de la población y en particular las capas populares que apoyan a Allende organizan y ponen en marcha una serie de acciones colectivas: almacenes comunitarios, cordones industriales, comités campesinos, etc., con la intención de neutralizar el caos y superar la crisis. Estas instituciones, en su mayoría espontáneas, representan un “estado” adentro del Estado (PATRICIOGUZMAN, [2000]).⁸⁷

Essas experiências não deixam de ter suas próprias contradições e apresentar uma complexidade peculiar, poucas vezes explicitada no filme, conquanto em alguns momentos tal complexidade da realidade “transborde” ao controle ou ao posicionamento do cineasta. Abordaremos mais à frente esses elementos de contradição que o cineasta desenvolve na produção de suas representações sociais, em face às construções da realidade objetiva. Contradições que, por vezes, aparecem entre a *voz over* e as imagens-câmera, ou mesmo nas

⁸⁷ “À margem dos grandes acontecimentos que narram os filmes precedentes, ocorrem também outros fenômenos originais, às vezes efêmeros, incompletos, que são recolhidos pela terceira parte. Numerosos setores da população e em particular as capas populares que apoiam Allende organizam e põem em marcha uma série de ações coletivas: armazéns comunitários, cordões industriais, comitês camponeses, etc., com a intenção de neutralizar o caos e superar a crise. Estas instituições, em sua maioria espontâneas, representam um “estado” dentro do Estado.” (PATRICIOGUZMAN, [2000]).

entrevistas tomadas⁸⁸. Um fator importante a ser citado é que, diferentemente da maior parte dos filmes que se utilizaram da estética do cinema direto, e diferentemente do próprio posicionamento do autor⁸⁹, esse filme em específico não abre mão da utilização massiva da *voz off*, o que demonstra um posicionamento do fazer documentário, que ainda que crítico, não se encontra tão distante do formato clássico do filme documentário, ao menos nessa característica específica. Na maioria dos filmes produzidos nessa época há uma vinculação da tomada direta com sincronia entre som e imagem com a ideia de que a realidade tende a explicar-se a si mesma no filme, pondo em segundo plano a necessidade de uma locução explicativa pela “Voz de Deus”. Esse último recurso é vastamente utilizado no filme de Guzmán, como se o cineasta tivesse a necessidade de informar uma série de dados macroeconômicos e a movimentação dos agentes institucionais para compor o instrumental de conhecimento para o entendimento do filme. A extensa utilização desse recurso compõe, dentre outras coisas, a tensão explicitada anteriormente entre as experiências construtivas da população como um todo e as movimentações dos diversos agentes (Partidos, militares, grupos organizados etc.) nas diversas arenas políticas. Ao mesmo tempo, essa *voz over* onisciente, tende a se apresentar como a explicação “verdadeira” dos processos políticos relatados, ainda que, como já citado anteriormente, ela não dê conta dessa realidade, expondo algumas fragilidades de sua argumentação na medida em que o próprio filme e elementos mimetizados da objetividade apresentem-se em contradição com o discurso dessa “Voz de Deus” onisciente.

Há, no entanto, um diálogo intenso entre as entrevistas e a *voz over*, a utilização desse diálogo já é elemento de superação em relação à estética clássica. Mas o recurso da entrevista é utilizado em grande medida para exemplificar de forma mais concreta e particular o que a *voz off* explica com dados mais gerais. Essa crítica feita ao excesso da *voz over* pode ser vista em parte como autocrítica mesmo, já que o cineasta efetuou uma reformulação da *voz off*, em uma reedição do filme em 1996. Em entrevista disponibilizada em seu site, o autor explica

88 Em entrevista divulgada na internet o autor relata: “No me gustan demasiado los documentales donde el locutor ocupa el espacio del relato y después se le cuelgan unas imágenes ilustrativas de todo lo que él dice. Tiene que haber un desarrollo cinematográfico, a base de personajes, y que el espectador mismo vaya extrayendo una conclusión.” Ainda assim é possível avaliar em alguns momentos do filme as contradições entre a orientação da *voz off* e as imagens-câmera. Não obstante, é conhecido que tais elementos encarnam tão somente potencialidades de cada ferramenta estilística, já que é possível obter mais ou menos elementos de objetividade com as diversas formas de montagem e recursos técnicos; ou seja, é possível construir tanto filmes que não utilizam da *voz off* que carreguem pouco conteúdo de verdade, quanto filmes que se apropriam largamente desse recurso e trazem mais elementos de objetividade que os primeiros. Entrevista disponível em: <<http://www.PatricioGuzmán.com/index.php?page=entrevista&aid=1>>. Acesso em 24 maio 2016.

89 Posicionamento explicitado na entrevista supracitada.

que durante a montagem do filme sentia a necessidade de explicar muitas coisas da realidade chilena, já que poucos a conheciam. Durante a reedição ele **sacou** alguns parágrafos completos, com o objetivo de “deixar que as imagens falassem por si”, substituindo também algumas palavras, como “burguesia” e “imperialismo” por “classe média” e “governo norte-americano”. Moderou o uso da palavra “fascismo” e a alterou em outros instantes para “extrema direita”. Para isso, ele buscou em parte atualizar os termos para que o filme não ficasse carregado no “tom do relato”. Sugerindo que termos como “imperialismo”, ainda que não houvesse deixado de existir o imperialismo, tinham perdido sua carga semântica. Para o cineasta:

Lo que pasa es que en este filme los personajes hablan decenas de veces de imperialismo, de fascismo, de burguesía, etc. Si además de ello el narrador vuelve a machacar con su voz los mismos términos se produce, hoy día más que antes, un efecto de reiteración negativo (PATRICIOGUZMAN, [2000]).⁹⁰

Outro fato perceptível é a preferência do cineasta por longas sequências, apesar de utilizar-se de sequências curtas, isso não ocorre de forma majoritária no filme. Tal articulação tende a ser feita pelos cineastas quando se quer vincular uma sensação de autenticidade do que é filmado como “menos manipulado” pelo processo de montagem do filme. É como se houvesse mais imagens “brutas” e menos “interferência” da montagem no produto final. Evidentemente, tal procedimento não exclui a interferência da montagem e sabemos hoje que, de maneira alguma tal formato possa ser considerado como mais verossímil que outros procedimentos⁹¹. Guzmán, por sua vez, dá mais valor à montagem que cineastas como Albert Maysles, ainda que privilegie as sequências longas, não deixa de se utilizar de determinados recursos da montagem na produção de suas obras. E, ainda que o uso de sequências mais curtas não seja uma característica marcante do autor na trilogia estudada⁹², ele se utiliza de tais recursos de forma mais intensa no filme aqui trabalhado do que nos dois outros filmes que

90 “Tradução do trecho” (PATRICIOGUZMAN, [2000], tradução nossa) Entrevista disponível em: <<http://www.PatricioGuzmán.com/index.php?page=entrevista&aid=1>>. Acesso em 24 maio 2016.

91 Um cineasta que se utiliza largamente desse procedimento de centrar o trabalho nas tomadas dando menos ênfase na montagem é Albert Maysles segundo o qual a montagem é um fardo, delegando a função a outras pessoas, normalmente seu irmão, com quem divide a direção de alguns filmes. Em entrevistas diz não montar seus filmes para que a articulação futura das tomadas em planos não interfira demasiadamente em seu modo de estar e “tomar” o mundo presente na tomada (RAMOS, 2008. p. 291). Isso o torna objeto de diversas críticas, principalmente, no que se refere à ideia de inexistência de um “purismo” do documentário como fonte da transmissão de uma “verdadeira” realidade. Ressalto, porém, que nem mesmo Albert Mayles nega a importância da montagem, e nem deixa de entender que ela faz parte da essência cinematográfica.

92 O extremo oposto da utilização da montagem como processo de construção fílmica no documentário pode ser visto em “Homem Com A Câmera” (1929), filme de Dziga Vertov.

compõem a trilogia. Nos filmes anteriores ele dá mais ênfase às longas sequências, privilegiando na montagem a argumentação lógica que dê conta da cronologia dos fatos, ou a organização do filme por “temas” (como ocorre no segundo filme da trilogia). No terceiro filme (O Poder Popular) ele passa a utilizar-se, por exemplo, de cortes da mesma tomada para iniciar e terminar sequências de planos, dando a sensação de uma subseção do filme, algo semelhante a um capítulo, por artifício da montagem e não por um desenrolar diegeticamente cronológico, além de não utilizar títulos para cada parte do filme, como foi feito no primeiro filme. Isso pode ser visto, por exemplo, nos momentos (A BATALHA DO CHILE, 1979 01:03:48; 01:19:00) em que os movimentos de câmera e a montagem apresentam essa formatação seccional do filme⁹³. Isso ocorre quando há uma tomada do horizonte, onde a câmera amplia o zoom e corta para dentro do ambiente de trabalho de uma mineradora. Essa liberdade parcial da cronologia dos fatos históricos se dá porque o conteúdo objetivo neste filme é totalmente distinto dos outros dois, que explicam a experiência histórica do golpe militar de 11 de setembro de 1973. Antes, ele pretende expor algumas das vivências de apropriação do povo das diversas esferas da vida, ou o que as palavras de ordem enunciadas em toda a trilogia configuram como Poder Popular. Com isso, o filme representa uma imagem utópica da construção de um sujeito histórico coletivo. No terceiro filme, a não vinculação entre as sequências intrínsecas ao filme e a cronologia dos fatos já é um tratamento estético que põe aquelas experiências em uma espécie de suspensão em relação à realidade que lhe é exterior. Conquanto, em nenhum momento, tais experiências apareçam de modo descontextualizado, agora elas são postas tanto como relato da experiência de um Poder Popular, quanto como escopo de um devir, ou seja, de um processo de transformação da realidade social. Isso em si já é um elemento que carrega um caráter estético utópico.

Logo, durante os créditos iniciais do filme a atmosfera de mobilizações instaura-se a partir da utilização do som tomado direto de diversas palavras de ordem utilizadas nas manifestações. Em uma delas: “*Allende! Allende! El pueblo te defende!*”, aparece, de imediato, a vinculação direta entre as mobilizações populares e o ascenso das lutas políticas daquele momento histórico, no qual se encontrava à frente do executivo um governo da frente de esquerda “Unidade Popular”, que tem por figura pública o presidente eleito Salvador Allende.

Nos sete primeiros minutos do filme a figura de Allende é realçada, tomada como o centro de um desfile cívico-militar, cuja voz *off* faz uma breve análise conjuntural, apontando

⁹³ A sequência citada – entre (01:03:48) e (01:19:00) – é uma das mais significativas no que se refere ao objeto de estudo aqui tratado, e será retomada para uma análise mais criteriosa no decorrer deste trabalho

os avanços e reformas de seu governo e as atitudes e movimentações da reação, como lemos nesta legenda:

Em 18 meses do governo “socialista” de Salvador Allende, ele cumpre grande parte do seu programa social, nacionalizou as grandes minas de cobre, ferro, nitrato, carvão, cimento. O Estado consegue controlar as principais empresas monopolistas do país, expropria 6 milhões de hectares de terras, e estatiza quase todos os bancos nacionais e estrangeiros(A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:04:07).

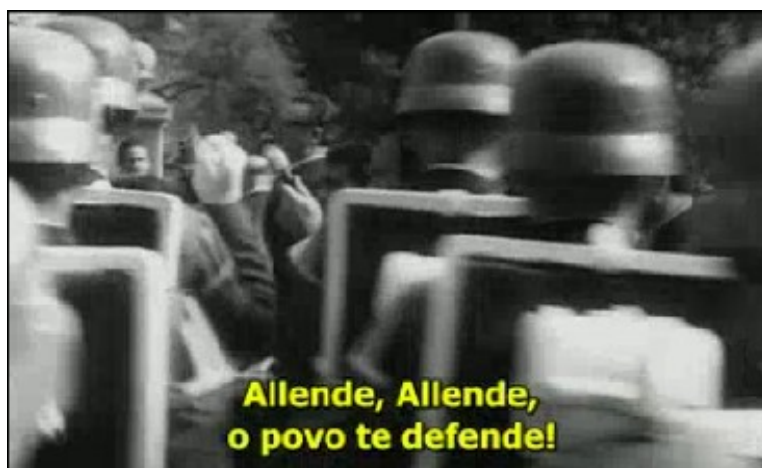
Somente após isso o filme realça as iniciativas de populares, sempre em diálogo com os feitos do governo do presidente.

Figura 43 – “Allende, allende, o povo te defende!” I (00:06:22)



Figura 44 –

“Allende, Allende, o povo te defende” II (00:06:28)



Ainda

nas primeiras

cenas podemos perceber uma síntese do que ocorrerá em todo o filme: o som apresenta-nos

uma grande mobilização em torno do governo popular, enquanto a imagem sincrônica, aparentemente captada ao mesmo tempo e no mesmo lugar, mostra-nos uma tomada em que há a movimentação dos militares num desfile oficial. No decorrer do desfile os militares formam uma barreira entre a figura de Allende e a população mobilizada com os punhos em riste. Em apenas uma sequência, sem corte entre duas tomadas contrapostas, há duas tomadas (há uma panorâmica tão rápida entre as duas tomadas que quase podemos vê-la como o movimento de câmera chamado chicote) que parecem antecipar, metaforicamente, o desfecho com a vitória dos militares, que impedem a população de chegar de fato ao controle completo do Estado.

A câmera na mão do cinegrafista, que não utiliza o tripé para estabilizar a imagem e nos passa a impressão de dinamismo da tomada, caminha entre os diversos espaços dispostos: a população, os militares e o próprio presidente (a partir de diversas tomadas em planos fechados que faz do presidente a partir da utilização do zoom⁹⁴). Dessa forma, temos já na primeira sequência os personagens que protagonizam todo o enredo do filme: a população engajada; o presidente Allende (que aqui representa não só a si mesmo, como também aos Partidos que compõem a Unidade Popular); os militares (que representam a si mesmos enquanto agentes e a outros grupos conservadores); e o sujeito-da-câmera enquanto um personagem que partilha e participa ativamente dos eventos registrados⁹⁵, sendo a sua presença no momento da tomada a referência de autenticidade do que Ramos (2008) chamou de intensidade da tomada⁹⁶. Na medida em que avança, o filme apresenta os problemas práticos gerados pelas disputas políticas. Primeiramente, em contraposição à imagem em plano aberto de Santiago o cineasta expõe um caminhão em plano fechado, enquanto a *voz off* nos relata a

94 Essa capacidade de zoom percebido em alguns momentos do filme é um dos avanços considerados importantes para o desenvolvimento do cinema direto por Ramos (2008), além dos outros elementos retratados nessa cena: “O som direto tem um parceiro inseparável no coração dos jovens documentaristas dos anos 1960: uma nova máquina-câmera, móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, a maioria das vezes em 16mm, dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, com novo e potente zoom 12/120' para tomadas em primeiro plano à distância, além de lente grande-angular e visores reflex que liberam o olho do fotógrafo. Uma câmera feita para ser a companheira do gravador magnético, em condições de luz adversas na tomada, adquirindo o direito de permanecer nos ombros ou na mão do fotógrafo (um avanço tecnológico considerável).” (RAMOS, 2008, p.280).

95 Diferentemente de Flaherty em “Nanook, o esquimó” (1922), em que o cineasta se coloca na posição de filmar um “outro” completamente diferente de si, Guzmán se posiciona nesse filme como pertencente aos grupos de esquerda, sendo então o sujeito que filma o mundo ao qual pertence. Se coloca como um “Eu” que filma a um “Nós” em que se identifica. Em nenhum momento ele se põe como imparcial em relação aos fatos da realidade, o que demonstra o quão participativo foi o modo como o filme foi construído.

96 Uma das filmagens mais emblemáticas da história do cinema, usada por Ramos (2008, p.101) para exemplificar seu conceito de intensidade da tomada, se dá ao fim do primeiro filme dessa trilogia. Quando o filme registra a morte do sujeito-da-câmera em seu transcorrer: quando o cinegrafista argentino Leonardo Henricksen filma um oficial do exército Chileno desferindo os tiros que causaram sua morte.

estratégia da direita em barrar a estrutura produtiva Chilena, promovendo uma greve no setor de transportes (que teria tido apoio financeiro direto do setor de inteligência estadunidense, a CIA) na medida em que impede o escoamento da produção e a normalização do consumo nas cidades. O resultado desse processo é um impacto expressivo nas grandes cidades devido à densidade populacional. **A oposição entre tais cenas demonstra assim o potencial de impacto na cidade causado pela estagnação de cada caminhão demonstrado.**

Figura 45 -



As cenas da assembleia dos empresários transportadores indicam o quanto estes setores estão organizados e se posicionam contra os encaminhamentos do governo⁹⁷. Em seguida, uma tomada panorâmica de quase 360° (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:10:00) obtida de um ponto elevado capta muitos caminhões que estariam paralisados pela greve, representando sua capacidade de impacto na cadeia produtiva. Somando-se aos transportadores, temos o discurso do presidente da Sociedade de Fomento Fabril, grupo que coaduna os principais empresários industriais do país, demonstrando suas discordâncias com o governo e convocando os industriais para a greve. As paralisações recebem o apoio de pequenos e grandes comerciantes, da sociedade de agricultura e do Partido Demócrata Cristão. Importante ressaltar que tal Partido aparenta ser o único setor conservador com o qual o governo tenta dialogar, ao menos em alguns momentos críticos da iminência do golpe ao Estado Democrático; e este, por sua vez, aparenta possuir maior capilaridade entre a classe trabalhadora e os Partidos opositores de direita. Os grandes industriais, agrupados na Sociedade de Fomento Fabril, também suspendem a produção por tempo indeterminado,

⁹⁷ Curiosamente demonstra também a formação exclusivamente masculina dessa organização, o que pode ser visto tanto na fotografia do auditório, quanto no discurso do dirigente que está à frente da plenária: “Temos de agir como um só homem, como um só transportador e suas mulheres que estão participando.”. Tais elementos de sugestão misógina podem ser vistos também, de forma muito menos marcante, entre os setores e organizações de da classe trabalhadora, principalmente as de âmbito industrial.

defendendo a propriedade privada e rechaçam qualquer tipo de socialização da economia. O Presidente da Sociedade de Fomento Fabril declara que outros setores se juntaram à paralisação: profissionais liberais, bancários, profissionais da saúde, engenheiros, advogados. Em suma, setores da burguesia e da “pequena burguesia”⁹⁸ que são considerados pelo presidente de tal entidade como “setores extremamente amplos”. A cena é feita em um plano fechado, com um zoom no rosto do diretor. Tal plano é conhecido por ser um plano mais usado quando se quer demonstrar elementos psicológicos e individuais.

Mas nesse caso, o cineasta utiliza-se disso para contrapor tal plano fechado, tomado de uma sala fechada, a um plano aberto da resposta coletiva, como se, na forma de imagens, o discurso individual entrasse em contradição com a realidade que estava nas ruas. A informação segundo a qual a paralisação teria atingido setores muito amplos é contraposta à representação restrita de um indivíduo e ao espaço coletivo com tomadas do que ocorria a céu aberto (que seria representado pelo plano aberto seguinte). As cenas seguintes mostram pessoas sendo levadas em tratores e caminhões em meio aos buzinaços. Assegura-se que a maior parte da população teria chegado aos ambientes de trabalho. A burguesia e a pequena burguesia são aqui representadas em um indivíduo isolado em um espaço fechado, enquanto a classe trabalhadora é representada em espaços abertos, “tomando” as ruas.

Figura 46 –



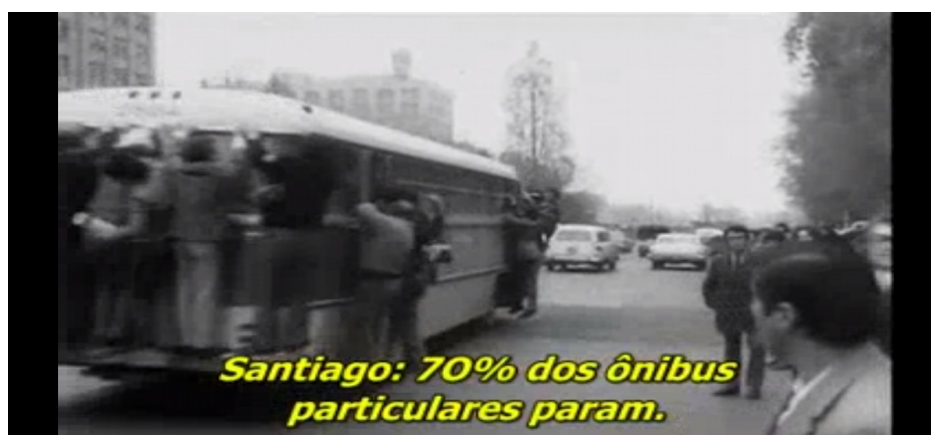
Figura 47

98 Importante esclarecer que os setores sociais, entendidos como pequena burguesia, têm passado, atualmente, e de forma cada vez mais intensa, por um processo de proletarização. De forma que não teria como fazermos um paralelo direto entre a categorização social de tais ocupações sem a devida atualização histórica de suas condições.



Ao fim do discurso, na cena subsequente, há a interposição de um argumento imagético contraditório ao discurso do presidente da entidade patronal: a imagem de um ônibus lotado com pessoas pendurando-se do lado de fora, indicando que a população teria tomado medidas para vencer o locaute dos empresários, tanto em relação aos transportes, quanto em relação às fábricas, esforçando-se para manter a produção e o seu escoamento, apesar das limitações materiais.

Figura 48 -



As imagens representam, assim, tanto o locaute como a reação popular. No que tange a falta de transporte (greve dos transportadores), os trabalhadores teriam utilizado os caminhões das fábricas, improvisando, assim, um modo de chegar aos locais de trabalho. Quanto à produção fabril (greve dos donos de indústrias) os trabalhadores teriam ocupado as fábricas e as puseram para produzir. Tal sequenciamento lógico revela uma forma de montagem

utilizada algumas vezes no filme: primeiro registra-se as circunstâncias políticas e as dificuldades práticas impostas pela conjuntura, depois o filme passa às respostas populares a estas demandas. Houve a iniciativa de grupos organizados de extrema-direita da oposição que atacaram os ônibus, mas a própria população teria barrado a atuação destes⁹⁹. Ainda que esses posicionamentos tivessem o apoio do governo, teriam sido as iniciativas populares que viabilizavam de fato tais resoluções. Diversas cenas em ambientes fabris trazem relatos de como os trabalhadores construíram alternativas para barrar as greves patronais¹⁰⁰. A maior parte dos engenheiros, gerentes e técnicos aderem à greve patronal, que recebe o apoio da Confederação Única dos Funcionários Autônomos do Chile. O Presidente da confederação, em entrevista diz: “**não acredito no mito de que o operário, por ser operário, pode tudo**” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:00:00), o que nos traz, ainda que da perspectiva da oposição, o lugar do “operário” no imaginário social e a centralidade política que este tinha alçado.

As cenas seguintes relatam as movimentações institucionais da reação: dez senadores haviam assinado uma carta dando um parecer de que o governo Allende estaria tomando iniciativas inconstitucionais. Entre estes há um senador que é do PDC.

Como dito anteriormente, o PDC era um dos Partidos conservadores com maior capilaridade entre a classe trabalhadora. Porém, em seguida há a cena em que um operário, ex-afiliado do PDC, dá entrevista ao cineasta dizendo que é um equívoco do Partido, pois estariam apoiando os reacionários e considera esse fato uma traição à pátria. Há diversos operários ligados de alguma forma ao PDC que teriam ido de encontro à orientação do Partido e furado a greve patronal. Outra entrevista de dois operários, um deles filiado ao PDC e outro apoiador ou militante da Unidade Popular, expõe a relação contraditória: o militante do PDC diz não seguir a decisão do Partido por estar alinhado com os interesses dos trabalhadores, mas que é contra a UP. Neste caso, o cineasta força a resposta contraditória, ao insistir na pergunta diversas vezes, até obter tal resposta; em contraste, a resposta do seu colega de trabalho, que apoia a UP, não apresenta contradição. Ainda em outra seção de entrevistas, duas mulheres dizem que os militantes do PDC estariam trabalhando normalmente, como todos os outros. Nessa entrevista, uma das mulheres – ao ser perguntada se havia naquela fábrica militantes do PDC responde jocosamente: “sim, há de tudo”, mas a entonação de sua

⁹⁹ As cenas que relatam esse fato não mostram nenhum confronto direto, nem uma tomada que dê para caracterizar tais grupos de direita.

¹⁰⁰ O que é perceptível, também, é uma série de situações inseguras no que se referem à segurança do trabalhador, as práticas preventivas contra acidentes só vieram a proliferar-se nos ambientes industriais muitos anos depois da década de 70.

voz no decorrer da entrevista torna perceptível como ela referia-se aos colegas com uma identificação de igualdade, para além das diferenças de afiliações partidárias. Em todas essas situações há a representação dos traços caracterizadores de formação de uma consciência de classe em detrimento da estrutura partidária no Estado burguês. Por vezes, tal representação advém da declaração de trabalhadores vinculados ao Partido opositor ao governo popular que defende e segue as ações enquanto classe trabalhadora, e por vezes, advém de pessoas que apoiam o governo e que identificam como iguais os militantes do PDC, cujo posicionamento político se apresenta como contraditório com os interesses de sua classe.

Em uma das entrevistas, ao ser perguntado sobre o que os trabalhadores estão fazendo contra a greve patronal, um operário é curto e direto: “trabalhar, e produzir mais” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:23:00); muitas outras entrevistas semelhantes são exibidas com respostas dos trabalhadores no sentido de que seguem trabalhando por interesse de manter-se produzindo. Tal situação é praticamente impensável dentro do modo de produção capitalista, ou seja, a ideia de que os trabalhadores são produtivos, e que isso seria contra os interesses dos capitalistas, donos de empresas e gestores do capital é algo extremamente peculiar a esse momento histórico. A produtividade aqui não é vista como intensificação do trabalho não pago, e sim como resultado do esforço coletivo dos trabalhadores em condição de não submissão à lógica do capital. A produtividade, vista por este ângulo, implica, portanto, em apontar para a superação das relações de produção vigentes no sistema capitalista.

Durante o avanço das reformas propostas pela frente ampla de apoio ao governo Allende, a organização dos sindicatos e dos movimentos sociais deu um salto qualitativo. A nacionalização de fábricas, o avanço da reforma agrária, além de reformas na educação e em diversos outros setores impulsionaram no país um clima de emancipação social. Ainda que ficasse claro no discurso presidencial que aquele não era um processo revolucionário e que o Chile não vivia um momento socialista, havia a ideia de que naquele momento a história encaminhava-se para o socialismo, como se pode perceber em algumas falas (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:16:10). Isso pode ser visto em vários discursos do presidente nos três filmes da trilogia. Depois da greve patronal que ocorrera em outubro, quase todos os movimentos de base estariam ligados, segundo o filme, ao “poder popular”, é uma iniciativa canalizada pelo governo, mas que não se origina em seu seio. Inclusive, este poder causa certa inquietação a alguns Partidos de esquerda, alarmados com algumas atitudes espontâneas da população. “Criar! Criar! Poder popular”. Logo, naquela conjuntura complexa havia ao

mesmo tempo: a) os grupos institucionalizados, com tendências a tentar trazer a mobilização e insurgência das ruas para o seio do Estado burocratizado, tolhendo assim a capacidade criativa das novas forças sociais que surgiam; e b) uma série de iniciativas populares que superavam a capacidade do Estado de criar o que todos os sujeitos políticos naquele momento chamavam de “Poder Popular”.

Esse clima favoreceu no povo uma espécie de sensação de concretude da construção do próprio futuro; um momento no qual as pessoas partilhavam da ideia de que existia a possibilidade de conduzir seus destinos não só no âmbito privado, como também no âmbito coletivo, mas que esse destino estaria em disputa contra setores conservadores da sociedade. Tal sensação se apresenta de forma latente em todo o filme, tornando-se algo, por vezes, explícito. Uma delas é durante a entrevista de uma senhora (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:19:14) que fala acerca dos cordões industriais ao relatar que “todos devemos ter muita clareza acerca da importância dos cordões industriais e como devemos trabalhar por seu apoio e organização”. Ao ser perguntada acerca do temor de que os cordões industriais estivessem ultrapassando o Estado, tornando-se algo paralelo ela responde: “sim, nós podemos perceber esse temor, porque percebemos que em alguns serviços de utilidade pública têm verdadeiro temor que a população esteja participando”. Ainda para ela, certamente não é necessário um temor dos cordões industriais, já que esse seria o verdadeiro poder da população organizada. Em seguida ela diz também que confia completamente na inteligência do povo, já que o povo organizado é inteligente. Outra entrevista que demonstra tal “sensação” de concretude da construção histórica é a do operário da mina (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:00:50), que relata acerca do seu trabalho voluntário nos armazéns populares, onde os moradores organizam a distribuição de alimentos, e fala da necessidade de defender o governo, porque “o governo é do povo e há que defendê-lo”, colocando a própria vida em risco, porque “se é para morrer por algo que seja pela causa “nossa”, que somos operários, já que toda a vida “fomos” explorados”. Tal entrevista traz elementos cruciais para o entendimento do trabalhador, que ao mesmo tempo é militante e reflete criticamente acerca da macropolítica, participando da gestão coletiva das demandas populares em seu bairro. Além disso, registra-se, também, a consciência de um conflito de classes em curso e da necessidade de construir um projeto político contra a direita.

A efervescência política gerou nas tendências políticas mais conservadoras um imenso mal estar que, naquelas circunstâncias, atuou para o acirramento da luta de classes. Tal conjuntura política levou a burguesia a agir de variadas formas: no ataque das corporações

mediáticas privadas ao governo; em greves patronais em setores estratégicos, como o de transportes e agricultura; e com o boicote econômico dos EUA desde o início do governo. Essas greves patronais causaram uma série de problemas à população, que foram, apesar das limitações materiais, resolvidos a partir da intensa organização popular e da construção de estratégias autônomas para sanar os problemas. A palavra de ordem “Criar! Criar! Poder Popular!”, acompanha toda a trilogia, sendo o lema de um projeto partilhado por diversos setores progressistas da sociedade chilena, que incluíam tantos grupos vinculados à Unidade Popular, como setores à esquerda do governo. Na película vemos em seguida, ações que indicam avanço político da classe trabalhadora, e apropriação de sua práxis política. Isso pode ser representado, por exemplo, numa variação da palavra de ordem “Criar! Criar! Poder Popular! – o infinitivo da oração representaria, pois, uma vontade popular colocada num futuro indeterminado. Posteriormente, com o avanço da luta social e a sensação de apropriação da história por parte do povo chileno, alguns grupos passaram a cantar uma variante daquela palavra de ordem: “Lutando! Criando! Poder Popular!”. **A apropriação da linguagem por parte dos manifestantes, apresentada na mudança da flexão verbal do infinitivo para o gerúndio e as formas específicas de tomada (forma de captação da câmera) destas por parte do cineasta expressam a relação do filme com as representações utópicas vividas naquele momento histórico.**

O boicote econômico imposto ao Chile pelos Estados Unidos gerou escassez de peças de reposição nas fábricas do país, além de ter sido um dos motivos das “paralisações” patronais. Porém, no âmbito das fábricas houve tentativa de superar tal falta de peças com as soluções provisórias inventadas pelos operários dos setores de ferramentaria, como pode ser visto na cena em que os trabalhadores apresentam as “Machinas”, as soluções formuladas para evitar a parada da produção nas fábricas (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:06:32).

No decorrer dos conflitos de classes, o grau de organização da classe trabalhadora aumentou, e junto a isso: o “Poder Popular”. Um dos exemplos disso é que na primeira passeata após a greve dos transportadores desfila o cordão Cerrillos, uma organização que não existia antes da greve e que reúne 250 empresas de Santiago. A sucessão de cenas que contrapõem imagens de protestos políticos com componentes do cordão Cerrillos, e as imagens de ambientes de trabalho produtivo deste cordão industrial, onde os trabalhadores gerem seu processo de trabalho, apresentam-se como a união do trabalhador produtivo à consciência militante. Há então a representação do ser humano não alheio às decisões da vida pública, e nem alheio ao próprio processo produtivo, o que representaria algo distinto à

corrente alienação do trabalho vivida no mundo capitalista criticada pela teoria marxista e pelos militantes de esquerda. A superação dessa alienação na forma da montagem é outra formulação utópica trazida no filme.

Para entendermos de modo mais preciso essa situação temos de caracterizar melhor a formação dos cordões industriais. Durante o período de intensificação das mobilizações sociais, as organizações de esquerda, e os movimentos sindicais teceram articulações entre trabalhadores de distintas fábricas, normalmente organizadas por região. Trabalhadores de empresas mais próximas entre si passaram a fazer mobilizações conjuntas, aumentando os laços de solidariedade e unificando a atuação política. Isso ampliava a capacidade de contestação da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que possibilitava aos trabalhadores de empresas menores participarem ativamente da luta por melhoria das condições de trabalho. Segundo dados relatados no filme, em 1973 foram criados 31 cordões industriais, dentre os quais 8 estão em Santiago. Quando surgiam conflitos com os patrões, principalmente nas fábricas pequenas, os trabalhadores recebiam apoio imediato do cordão mais próximo.

Durante os locautes patronais, os cordões industriais ganham outra função, pois os trabalhadores decidem continuar a produção apesar dos interesses de seus patrões. Segundo o filme, os operários mais experientes passam a dirigir os setores mais importantes, de modo que os poucos engenheiros simpatizantes do governo dividem-se entre as diversas fábricas vizinhas. No primeiro momento a atividade industrial não para. Os trabalhadores começam a gerir as fábricas num momento de crise econômica e escassez de matéria-prima e suprimentos de reposição das máquinas.

Há declarações de trabalhadores como: “acho que eles agiram mal, porque nem nos avisaram. Apesar de tudo, agora estamos mais satisfeitos. Muito melhor, e tomara que eu possa estender minha mão ao companheiro Allende”. Além de uma série de declarações de operários cujos patrões e engenheiros “abandonaram” as fábricas e estas continuaram produzindo “normalmente”. O filme registra vários discursos que remetem ao fato de os trabalhadores terem mais “empenho” nessa conjuntura. A apropriação do espaço laboral é tão intensa que os trabalhadores se organizam em comitês de vigilância nas fábricas (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:25:30).

A experiência de gestão da produção por parte dos trabalhadores inclui todo um complexo sistema de intercâmbio de recursos nos cordões industriais, onde suprimentos excedentes de uma fábrica eram enviados a outra, garantindo a produtividade. Setores de manutenção de algumas fábricas começaram a produzir peças de reposição antes importadas

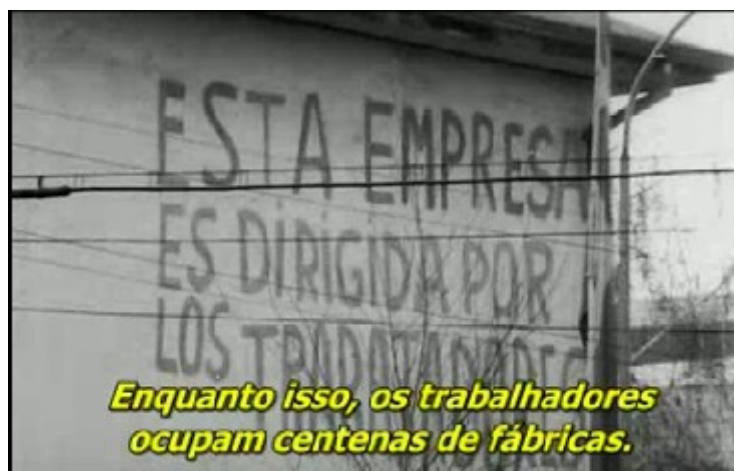
dos EUA. Existem diversas tomadas com fábricas pichadas ou com enormes faixas com dizeres como “Esta empresa é um centro de apoio revolucionário” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:27:00).

Figura 48 –



O emprego dos meios de produção sob a gerência dos trabalhadores, ainda que tenha sido durante um ínfimo instante histórico, carrega em si um grande valor utópico. A dimensão da tomada trazida nestas sequências tem, ao mesmo tempo, um caráter transcendente, no que concerne à superação do modo de produção capitalista, e de relato histórico. Seria um “relato” de uma breve experiência da apropriação da produção social pelo trabalhador enquanto sujeito histórico consciente de si.

Figura 49 –



O
essa exaltação

concretude de uma *utopia* através da montagem em várias pequenas sequências, que incluem manifestações de rua e ambientes fabris durante a produção do cordão Cerrillos, o registro de

cinesta exprime
à construção da

diversos atos de massas, além de um *show* de um grupo que se identificava com o processo de construção do “poder popular”. É uma sucessão de imagens-câmera (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:32:09)¹⁰¹, com um posicionamento contundente de um trabalhador que defende a expropriação das fábricas em caso de mais um locaute patronal, e segue com uma série de entrevistas e relatos em *voz off* acerca do aumento do “poder popular”, da conscientização de classe por parte dos trabalhadores. A ideia de uma internacionalização da solidariedade de classe, elementos que, após o início de uma trilha sonora que gera uma espécie de suspensão ou sensação de transcendência (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:36:00), desembocam em uma das tomadas mais interessantes do filme. Isso ocorre exatamente pela forma da montagem e seu caráter metafórico. Essa é uma das poucas sequências em que uma trilha sonora é adicionada ao som direto, isso causa um efeito de suspensão da realidade, o que indica que a cena mostrada ultrapassa os elementos da experiência efêmera, não obstante, é uma metáfora que indica o elemento do que é vindouro. A imagem é de um homem que carrega um carro de mão. Suas pernas, por vezes, parecem sutilmente levitar, seu peso é carregado pelo contrapeso do carro, e a inércia sustenta aquele movimento que parece cênico, devido à sua plasticidade e beleza; nele, homem e carro sustentam um ao outro, e o primeiro conduz o seu movimento. Na cena, é possível perceber uma metáfora da relação entre o indivíduo do povo e o processo histórico vivido naquele momento, sua *dynamis*, que apresenta, ao mesmo tempo, a sua dinâmica e sua potência, no qual o “carro” da história carrega e é carregado pelos sujeitos dessa mesma história, numa inter-relação de determinações dialéticas, nas quais a classe trabalhadora consciente de si guiaria o processo histórico como uma construção humana, ainda que tivesse tal processo histórico sua própria inércia¹⁰². A relação entre a refiguração imagética do movimento, sua angulação, a luz refletindo na lente da câmera e a trilha sonora traz às imagens, como dito anteriormente, uma representação de esperança e transcendência, apesar de a cena em si não captar nenhum elemento da organização popular ou das lutas. A trilha sonora perpassa toda a sequência e se entremeia pelas cenas seguintes. Permanecendo assim, o efeito culminado por ela.

101 Percebamos que Guzmán utiliza algumas tomadas e sequências já utilizadas nos outros filmes (QUE OUTROS FILMES SÃO ESSES? DA TRILOGIA?) de forma a produzir outros efeitos no argumento do terceiro filme da trilogia.

102 “[...] os homens fazem sua própria história, mas não a fazem segundo sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, mas sob aquelas circunstâncias com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.” (MARX, Karl. O 18 Brumário de Louis Bonaparte, 1987, p.15) – PRECISAMOS DA REFERÊNCIA DESSE LIVRO.

Figura 50 –

Nas representações do filme a apropriação do fazer político dos trabalhadores ultrapassa os muros das fábricas, aparecendo em alguns momentos a sugestão da formação de uma consciência internacionalista de classe trabalhadora (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:32:47). Foram filmadas uma série de experiências que trazem formas de lutas dos operários fabris articuladas a outras formas de organização popular, seja nos seus locais de moradia, seja no campo.

Inicialmente, devido às greves dos comerciantes, as fábricas passam a vender diretamente a produção à população, os sindicatos das distintas indústrias passam a organizar a distribuição da produção nos bairros populares (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:24:00). Além disso, devido a uma demanda externa, pela falta de meios de transporte para escoar os produtos, há uma iniciativa em alterar a produção de acordo com as demandas nacionais, não visando o lucro, mas com perspectivas de atender demandas da população e boicotar a greve patronal. Isso ocorre em uma das cenas com a fabricação de tanques para caminhões de transportes de combustíveis, em um local que aparentemente não produzia isso, ou, se o fazia não o fazia na mesma velocidade.

Outra iniciativa, que é apresentada como parte da organização da classe trabalhadora externa às fábricas, é a formação dos Comandos Comuns: compreendendo estudantes, donas de casa, operários, “pobladores”, e camponeses. Segundo o filme, teriam a função de “preparar-se para o combate, e para resolver o problema de abastecimento, de higiene, de saúde e de vigilância da burguesia” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:41:30). Tal iniciativa

tem como função primária o abastecimento direto: uma tentativa de superar as dificuldades de acesso da população aos bens primários de consumo, seja por causa do locaute dos comerciantes, seja pelas alternativas criadas por estes de implantação de armazéns clandestinos para especular os preços das mercadorias. Ao que pode ser visto no filme, houve uma iniciativa dos grupos organizados de esquerda para incentivar a formação dos Comandos. Nestes comandos são viabilizados o abastecimento direto e os armazéns populares autogeridos. *A voz off* nos relata: uma vez por semana os vizinhos alugam um caminhão para levar os produtos da distribuidora estatal (DINAC) às mercearias dos bairros, onde utilizam a estrutura anterior das JAP (Juntas de Abastecimiento y Precios) para organizar a distribuição. Em 1973 distribuem produtos a mais de 50% da população local. No filme, destaca-se a cena de um senhor que discursa a favor da criação das cooperativas de abastecimento direto, muitos trabalhadores o aplaudem e entoam, em seguida, a palavra de ordem “Trabalhadores ao poder! Trabalhadores ao poder! Trabalhadores ao poder!”:

Com o representante, formemos uma cooperativa de distribuição dos próprios “pobladores”... Vamos isolar os comerciantes. É dali que sai a mercadoria para o mercado negro. É nossa responsabilidade: Unidos, formar, com um delegado, a cooperativa de distribuição completa para os moradores daqui. Para atender as necessidades de cada família. Por isso temos que lutar, para descartar o comerciante sem-vergonha, que se enche de grana a nossa custa. Temos de nos unir! Unir-nos todos os “pobladores”, rua por rua! Com uma cooperativa, nada de comerciantes! (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:54:59).

Nessa cena podemos perceber diversos aspectos da sensação de apropriação da construção histórica vivida naquele momento, seja a relação entre os trabalhadores e a organização por local de moradia, seja a apropriação da gestão da vida de forma coletiva, na medida em que os moradores apropriam-se do processo produtivo não só no aspecto da produção (nas fábricas já ocupadas ou nacionalizadas pelo governo de cunho popular), mas também nos setores da distribuição e consumo, organizando-se coletivamente para a orientação de tais iniciativas. Dessa forma, são expressas no filme diversas representações de uma possível emancipação no que se refere às relações capitalistas de produção e sua intrínseca alienação.

Na sequência do filme, é apresentado um grupo de trabalhadores fabris que teriam ocupado terras junto com os trabalhadores rurais (campesinos). Segundo dados divulgados pelo filme: operários do cordão Cerrillos e campesinos de Maipú ocuparam trinta e nove propriedades agrícolas ociosas perto da capital, para onde cada fábrica vizinha teria enviado

um piquete de trabalhadores para apoiar a ação. Também neste momento é possível perceber um ambiente de luta no qual os atores compartilham um sentimento de poder, oriundo da sua organização política e da conjuntura favorável. Ao serem perguntados, porque estavam ocupando aquelas terras ouve-se a resposta: “**porque o patrão não cumpriu sua obrigação com os trabalhadores.**” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:00:00).

É possível, no decorrer desta mesma sequência, perceber o quanto as ações começaram a entrar em conflito com a burocracia do Estado, e como havia uma tensão no sentido de converter o Estado aos interesses populares. Destaque-se na construção fílmica o debate entre um funcionário do governo e os camponeses (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:48:00), no qual o representante do Estado tenta convencer os camponeses que sua ação é ilegal, enquanto os últimos, no exercício de um verdadeiro “juízo popular” da burocracia estatal, avaliam também os limites do Estado na expropriação da terra, em detrimento do artifício judicial das medidas cautelares tomadas pelos donos das terras (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:51:00). Na cena é clara a relação estabelecida entre trabalhadores e camponeses com o Estado, apropriando-se da instituição como se fosse sua, e sugerindo que se o funcionário do Estado não está cumprindo a sua função “revolucionária” deveria ser afastado do seu cargo.

Figura 51 -



Nas cenas seguintes o filme novamente cria um clima de suspensão trazido pela trilha sonora que se estende da entrevista já citada do trabalhador em seu local de trabalho, que diz estar disposto a dar a vida pelo projeto do governo popular (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:01:00). Em sequência, uma série de imagens de manifestações, ocorridas ao mesmo tempo,

são tomadas com movimentos de câmera – basicamente o uso do zoom e da panorâmica com um só corte entre uma tomada mais curta e um plano-sequência um pouco mais longo – que trazem a ideia de que a população Chilena estaria intensamente mobilizada e organizada para tomar o poder. As palavras de ordem mais utilizadas são “Criar! Criar! Poder popular!”, e “Trabalhadores ao Poder!”. Enquanto isso a *voz off* narra: “Durante 1973 os germes do poder popular se estendem a todo o país, grandes setores da população assumem uma atitude cada vez mais criativa para apoiar o governo e sobreviver à crise” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:03:10). Ao fundo, as palavras de ordem cantadas nas manifestações não são ocultadas, ocupando a banda sonora junto à *voz over*.

Por fim, temos a última sequência, talvez a mais completa e representativa no que concerne a uma perspectiva emancipatória. Mantendo a trilha sonora, o filme passa a uma fotografia de uma região árida, mas onde se vê nitidamente o horizonte.

O horizonte é vastamente utilizado no discurso utópico como símbolo do lugar a ser conhecido. Enquanto a *voz off* diz que “Nos centros de produção já nacionalizados surgem outros tipos de poder popular” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:03:51), a câmera dá um zoom levando-nos a perceber o que na fotografia anterior não era possível ser visto: uma mina de salitre.

Figura 52 –

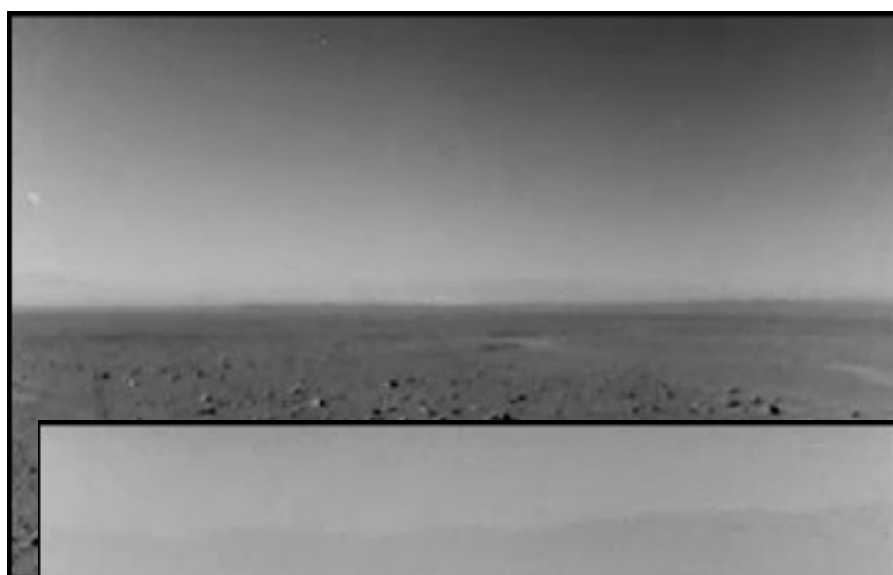


Figura 53 -



As cenas a seguir são apresentadas como se aquele fosse o horizonte buscado pelas iniciativas populares referidas até então. Como se tal experiência estivesse um passo à frente em relação a outras relatadas. A cena passa da imagem da fábrica a uma imagem do interior da mina, e logo depois, apresenta imagens de trabalhadores em ação. Enquanto isso a voz *over* nos relata que “o tema de controle operário se converte numa forma de poder popular”. Estes trabalhadores já não se limitariam às reivindicações comuns, a demandas por maior transparência e eficácia na relação com o Estado. Os operários começam a defender uma planificação da economia para lograr resolver os problemas estruturais da falta de reposição de peças. Enfim, a racionalidade na administração das ferramentarias das empresas. É nesse momento que é relatada a experiência das “machinas” já referido nessa pesquisa. Segundo o entrevistado a ferramentaria passa a ser o coração da atividade industrial, relatando à câmera: “quando faltam peças eles inventam, produzem as necessárias” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:05:00). A seguir são mostradas algumas peças produzidas pelos trabalhadores que estariam proibidas de serem importadas. Indicando, portanto, uma organização mais intensa para lograr maior participação dos trabalhadores na gestão das empresas: surgem então os comitês de administração. Comitês que se interessariam por implementar uma maior racionalidade do processo produtivo.

Uma série de cenas enfocam as discussões teóricas mais abrangentes no meio do ambiente fabril, nos espaços de trabalho. Nesses locais os trabalhadores produtivos estariam unindo, então, ao mesmo tempo, a formação intelectual com debates sobre a economia política, e a práxis política ao trabalho produtivo. Segundo o filme, uma das características básicas do poder popular é que este teria aberto “**um novo horizonte de desenvolvimento político para a classe trabalhadora**” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:00:00). Isto teria dado início a um processo de crítica dentro da esquerda, muitos militantes intuíram (no sentido dado por Bloch) um final trágico para o governo Allende, eles percebiam a

incapacidade do presidente de seguir avançando, dentro dos limites da “via pacífica” para romper a estrutura capitalista de produção. Uma das reuniões apresentadas (não é possível saber se é uma reunião da administração da fábrica, ou uma reunião sindical, apesar de provavelmente ser a segunda opção), ouve-se de um de seus participantes:

Acho que a única solução para acabar com este problema do abastecimento de peças que não chegam, de salários, é o controle da produção pelos trabalhadores. Nós produzimos e temos de controlar toda a empresa. É difícil, mas possível. Em várias empresas, já conseguiram (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:09:54).

Logo, um contundente discurso em relação à situação do Estado Burguês no país. Em contraponto, são filmados momentos nos quais aparece uma vontade popular de superar tal organização estatal e construir uma nova organização na qual os trabalhadores tivessem o controle das decisões políticas e econômicas. **O filme mostra-nos que nos centros de trabalho mais combativos os trabalhadores discutem problemas básicos da transição para o socialismo e as limitações das organizações sindicais burocratizadas acabariam servindo de anteparo a essa onda mobilizadora e criativa da classe trabalhadora e do povo organizado.** Isso pode ser percebido no embate entre militantes dirigentes e, aparentemente, uma oposição sindical no seio de uma assembleia ou reunião em uma fábrica. Segue o discurso do trabalhador que aparentemente não é vinculado à direção sindical:

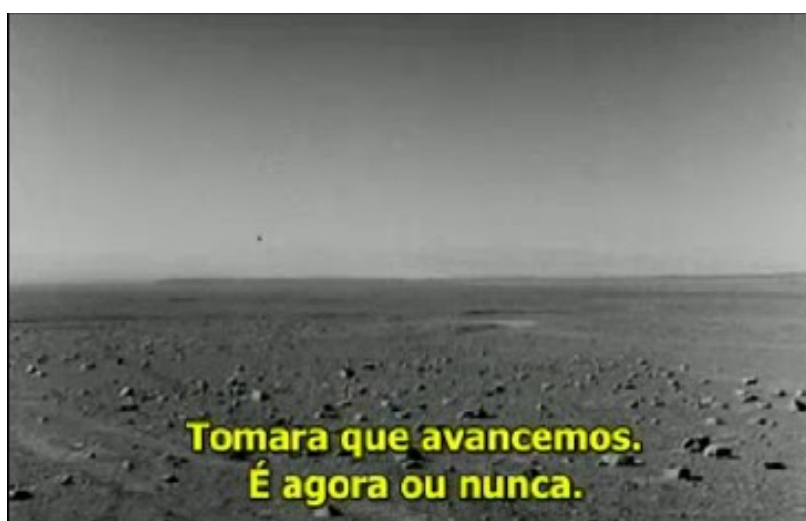
Neste momento, questionam-se a Constituição e a legalidade. Se os trabalhadores questionam o Poder Judiciário, a Constituição, o governo, quer dizer que começamos a tomada do poder. Pois nada disso vale mais. Temos os cordões industriais. O poder popular nascente está superando o Estado, pois as instituições atuais são incapazes de cumprir sua função. Nós, trabalhadores, estamos criando outras, pois o aparelho do governo agora deve ser usado pelos operários para esmagar a outra classe, que sempre nos esmagou. Vamos dar a virada, companheiros! (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:16:16).

Cenas de discussões em ambientes insalubres dentro da mina são acompanhadas pela voz *off*, que afirma que o Poder Popular propicia o desenvolvimento político dos trabalhadores e que isso teria iniciado um processo de crítica dentro da esquerda. Em seguida temos a cena de uma entrevista muito ruidosa dentro da mina, em que o operário faz uma análise conjuntural complexa da realidade (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:17:53), numa atmosfera onde justamente a insalubridade aparente e o excesso de poeira dá uma aparência um tanto cênica à fotografia, o cineasta pergunta: “Diga, companheiro, acha que se deve ter pulso firme agora?” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:17:26). E ouve-se a resposta do

trabalhador entrevistado: “É agora ou nunca. O inimigo está extremamente preparado. Ele não vai nos dar trégua. A hora é esta. Se não for agora, não será nunca! O inimigo sabe o que o espera. Sabe que nunca vai recuperar o que perdeu. E é como o diabo.” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 01:18:30).

O cineasta e o trabalhador se despedem em uma despedida longa. A cena é cortada enquanto o som da conversa dos dois permanece. A imagem já havia voltado para o horizonte. O filme se encerra aí.

Figura 54 -



A última parte do filme apresenta-se, então, como a mais sugestiva no que se refere à construção de representações em relação a uma apropriação dos trabalhadores em relação ao processo histórico. O processo, todavia, não foi vitorioso, o que não elimina no filme o seu caráter propositivo em relação às possibilidades utópicas representadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O futuro é uma espécie de banco ao qual vamos remetendo, um a um, os cheques de nossas esperanças. Ora, não é possível que todos os cheques sejam sem fundo (*Mário Quintana*).

A análise desenvolvida nos capítulos anteriores suscita uma série de reflexões acerca do desenvolvimento estético em determinados momentos da História, além da relação entre a produção estética e as relações sociais que a possibilitam. Nesse ínterim, como será desenvolvido a seguir, observamos algumas particularidades nos filmes trabalhados, além de certa relação entre as representações fílmicas com o momento histórico vivido no Chile (*A BATALHA DO CHILE*, 1975; 1976; 1979).

No decorrer da película *A Batalha do Chile* (1975; 1976; 1979), a maioria dos personagens de esquerda que são apresentados em diversos espaços não são nomeados, apesar de sabermos que há no filme vários grupos organizados (que são expressos em poucos momentos), e que há instituições representativas como sindicatos, partidos, organizações de bairro, ou mesmo as instituições criadas no decorrer do processo de ascenso da organização (como os comandos comunais, os cordões industriais, ou as juntas de abastecimento e preços). Ademais, mesmo quando militantes da UP não estavam em cena, o contracampo indicava um diálogo intenso entre diversos agentes do Estado (e seus representantes do governo da Unidade Popular) com as organizações populares, e, manifestações políticas nestes grupos e organizações através de funções eletivas e representativas.

Se essa identificação aconteceu pontualmente no caso dos dois primeiros filmes, no terceiro, todavia, o diretor não identificou as pessoas por nomes ou organizações, tampouco, diferenciou os personagens que ocupavam as funções mais organizativas ou diretivas dos que não as ocupavam. Isso é mostrado de maneira diferente quando se refere aos personagens ligados às instituições vinculadas aos posicionamentos reacionários e anti-governistas, a quem o cineasta apresenta por legendas ou através da locução em *voz off*. Tal ocultação das identidades traz uma série de implicações: o anonimato buscou manter a segurança das pessoas retratadas; quando os filmes foram lançados (1975, 1976 e 1979, respectivamente), a ditadura chilena ainda perseguia cruelmente seus opositores; prendendo, torturando e assassinando muitos militantes de esquerda, de modo que entregar seus nomes e organizações ao governo autocrático poderia significar um risco para a segurança dos entrevistados. No

entanto, isso dificulta a avaliação, ao menos a partir do filme, do quanto tal processo social era vinculado às instituições do Estado e organizações institucionalizadas ou burocratizadas. Dificulta também a compreensão do grau de imbricação dos militantes dos Partidos formadores da Unidade Popular no processo de organização do povo em torno das novas experiências organizativas e ações pré-revolucionárias, como a ocupação de fábricas e latifúndios e a expropriação de armazéns clandestinos de comida¹⁰³. Por outro lado, essa não separação entre militantes orgânicos e a população politizada em geral acaba por gerar uma representação mais utópica ao não criar a representação de uma separação entre uma elite política e as massas, como se o processo de politização imiscuisse-se por todas as camadas da classe trabalhadora. Obviamente, alguns discursos apresentam uma profundidade maior que outros. No entanto, muitos dos discursos mais politizados são tomados em ambientes fabris. Gerando uma representação da politização da classe trabalhadora. Assim, há uma falta de identificações dos agentes políticos de esquerda, o que acaba por ocultar ou diluir algumas das contradições e complexidades mais sutis no interior do campo da esquerda, ainda que em dados momentos em *A Batalha do Chile* (1975; 1976; 1979) apontem elementos dessa complexidade, mas isso provavelmente deve-se ao fato de haver a necessidade de ocultar as identidades dos personagens expostos.

No filme, é perceptível o quanto há uma tensão entre dois elementos: 1) *o poder inventivo do povo*: expresso nas diversas soluções coletivas que articulam sua criatividade e em um estado de mobilização e engajamento permanente com relação às questões compartilhadas coletivamente e com as demandas da vida prática. 2) *os posicionamentos dos agentes políticos institucionais*: incluindo os Partidos instituídos, mas referindo-se, principalmente, às movimentações da Unidade Popular em relação aos seus oponentes, além das políticas públicas e agentes de outras esferas do Estado (como o Senado ou o Poder Judiciário).

De fato, o desenrolar dos dois primeiros filmes (*A BATALHA DO CHILE*, 1975; 1976) sugere, por vezes, que todo o processo gira em torno daquele mandato, ao representar certos vínculos das iniciativas populares com o Estado, seja institucionalmente, ou como apoio político extra institucional. Isso em alguma medida contrapõe-se ao argumento do terceiro filme (*A BATALHA DO CHILE*, 1979), que gira em torno da construção de um “Poder Popular” autônomo ou um “estado dentro do Estado”¹⁰⁴, organizando-se em vários

103 Para esclarecer melhor a relação entre os cordões industriais, a CUT e o Estado é interessante a leitura de Gaudichaud (2004).

104 Isso pode ser percebido já nas sinopses dos filmes

níveis, articulando as demandas práticas da vida em comum com os processos políticos vividos no país. Percebe-se, também, uma variação dos relatos do cineasta no que se refere às relações de institucionalização das lutas e um intrínseco potencial burocratizante. Essa variação pode ser notada, principalmente, a partir da locução em voz *off*, que por vezes aponta os equívocos do governo, a exemplo da tentativa de lograr o apoio dos militares registrado no terceiro filme (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:29:42), ou quando um trabalhador interpela o diretor da CUT no segundo filme (A BATALHA DO CHILE, 1976, 00:44:29).

Ademais, as imagens representam o apoio popular em relação a tal atitude, o que possivelmente apontaria uma tendência a não haver, de forma geral, um posicionamento de ruptura completa em relação às iniciativas do governo, à exceção dos grupos que assumem isso de forma direta. Um elemento sintomático disso pode ser encontrado no terceiro filme em uma entrevista numa fila (possivelmente para a compra de comida), em que um homem se posiciona contra os reacionários, ou os “cheio de grana”, e fala: “é o povo que respeita o governo, que acata as ordens do governo” (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:21:00). No entanto, em outros momentos o cineasta apresenta pontos de discordâncias por parte de algumas pessoas entrevistadas em relação ao governo, isso se intensifica conforme as organizações consideradas como constituintes do “Poder Popular” demonstraram sobrepasar à esfera estatal. No primeiro filme (A BATALHA DO CHILE, 1975, 00:12:18), a divergência exposta entre os trabalhadores quanto a via chilena já pode ser considerada uma leitura dos limites da organização pelo Estado. Mas, somente a partir do segundo filme (A BATALHA DO CHILE, 1976 00:06:43) essa tensão expressa-se de forma mais pungente, como, por exemplo, na sequência que retrata o crescimento dos cordões industriais.

Há, em determinado momento do terceiro filme (A BATALHA DO CHILE, 1979, 00:39:45), o relato do incômodo causado em alguns Partidos de esquerda devido à espontaneidade da organização popular. Essa variação de representações da relação entre as iniciativas e posicionamentos populares em relação às medidas do governo não pode ser vista como uma contradição da película no que se refere a uma possível incoerência da montagem, mas antes, como representação da multiplicidade de opiniões existentes entre as camadas populares, além da explicitação dos elementos da contradição da própria relação tensa existente nos limites de atuação do Estado. Mesmo o governo de caráter popular avançando em uma série de reformas de base, percebe-se o conflito intrínseco da atuação popular que apoia esse governo, mas não se restringe a ele, e aos limites de avanços nas instâncias ou arenas do Estado burguês. Essas contradições são expostas pela trilogia A Batalha do Chile

(1975; 1976; 1979) de forma cada vez mais intensa, na medida em que há uma representação do aumento do poder popular, havendo no desfecho do terceiro filme um ápice da crítica dos trabalhadores ao modelo de Estado Burguês, além da crítica a setores organizados dos representantes sindicais.

Em suma, essas contradições da realidade apresentam-se filmicamente como uma aparente contradição das suas representações, por vezes centralizadas na imagem de um governo popular e, por outras, na imagem pessoal de Salvador Allende, culminando ao fim na ênfase à ideia de uma autonomia popular que apoia tal governo. Todavia, ainda que não possamos dar conta de uma explicação mais consistente desses elementos contraditórios, é importante delinear que tais contradições não negam o poder criativo do povo na resolução dos problemas vividos, e que, ainda que tal tensão entre governo e ações populares seja central para entender o momento histórico e seu desfecho no golpe militar, não é fator preponderante na construção de representações sociais da utopia e da esperança no filme, o objeto de análise central dessa dissertação (A BATALHA DO CHILE, 1975; 1976; 1979).

As locações escolhidas para as entrevistas no primeiro e segundo filmes foram, principalmente, as ruas (durante as manifestações, ou reuniões, ou eventos de organizações da classe trabalhadora). Já no terceiro filme, houve uma ênfase maior aos próprios ambientes de trabalho das pessoas entrevistadas. Isso traz não só a caracterização destas como trabalhadoras, mas nos dá uma visão de não fracionamento das representações de cada indivíduo: a mesma pessoa é trabalhadora, agente política e gestora da vida. Há, por exemplo, uma série de cenas com discussões teóricas mais abrangentes e profundas que se dão entre as cenas de trabalho, dando a entender que essas discussões se passam no interior dos ambientes de trabalho, além de cenas cujo debate teórico se dá dentro do próprio espaço produtivo. Tal conformação da montagem sugere, portanto, a representação de uma possível superação ou um encaminhamento para tal no que se refere à alienação política do trabalhador, e, mais profundamente, a uma possível apropriação da gestão social como um todo por parte da classe trabalhadora, o que tenderia a uma superação da alienação do trabalho imposta pelas relações de produção do sistema capitalista.

Neste documentário, as opções de montagem, as tomadas fotográficas, as locações escolhidas e a utilização, em alguns momentos chave, de uma trilha sonora não direta, têm a função de ao mesmo tempo relatar as experiências vividas e apontar uma “possibilidade de futuro” para o país, ou, excepcionalmente, para toda a classe trabalhadora mundial, criando

representações de esperança em relação a uma utopia socialista (A BATALHA DO CHILE, 1975; 1976; 1979).

Tais representações apontam para a capacidade da organização popular dar conta de toda uma complexa teia de contingências da realidade política e econômica, através de uma articulação para a resolução dos problemas e necessidades do povo, tanto na dimensão local – a exemplo das demandas dos bairros e a formação de Comandos Comunais – como na solução de problemas a nível nacional, a partir de uma vasta teia de relações e articulações das mais variadas formas. Nesse sentido, há a representação de uma esperança de superação das relações capitalistas que é germinada pouco a pouco a partir de cada experiência de emancipação e autodeterminação da população organizada. Em outros termos, no filme, a população passa a saber o que esperar, isso é desenvolvido a cada avanço organizativo, e passa a criar expectativas em relação a suas próprias ações.

Exatamente pelo fato do cineasta ser um militante de esquerda e por ter compartilhado dessa experiência histórica, o filme vem à tona com o caráter utópico que possui. Como citamos anteriormente, nessa trilogia, o sujeito-da-câmera quase sempre é um personagem que compartilha do mundo para o qual aponta sua câmera. As representações da utopia do filme, nesse sentido, não são somente um posicionamento de um artista engajado politicamente em torno de um projeto político de contestação da sociedade capitalista, antes, carregam o próprio espírito utópico de um momento histórico, compartilhado por parte considerável da população Chilena.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoría Estética: Obra Completa**. Madrid: Akal, 2004. (número 7).

_____. **Palavras e sinais**. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ANGELL, Alan. Mobilização política e alianças de classes no Chile de 1970 a 1973. **Análise Social**, vol. XIII (50), 1977-2º, 273-319.

VALENZUELA, Anturo; VALENZUELA, J. Samuel. Visiones de Chile. **Latin America Research Review**, v. 3, n. 10, out. 1975, p. 155-176.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Instrumentos y técnicas del análisis. In: _____. **A Análise do Filme**. 2ª ed. Lisboa: Texto&grafia, 2004. (Capítulo 2).

AUMONT, Jacques, et al. **A estética do filme**. trad. Marina Appenzeller. rev. tec. Nuno César P de Abreu. Campinas-SP: Papirus editora, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

ARAYA, Marcelo Casals. **El Alba de Una Revolución: La izquierda y el proceso de construcción estratégica de la “via chilena al socialismo”: 1956 – 1970**. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?** 7ª ed. Madrid: Ediciones Rialp s.a., 2006.

BENJAMIN, Walter. **Estética y Política**. 1ª ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISPO, Bruno Vilas Boas. **Representações sociais da utopia no filme A Batalha do Chile, de Patricio Guzmán**. 69 f. il. Monografia (Bacharelado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. (v 1).

CARROL, Noël. **Theorizing the moving image**. New York: Cambridge, 1996.

CASETTI, Francesco. **Les théories du cinéma depuis 1945**. Paris: Éditions Nathan, 1999.

CASETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1998.

CASTELLS, Manuell. Movimiento de pobladores y lucha de clases em Chile. **Revista Eure**, Santiago, v.1, n.7, 1973. Disponível em:

<<http://www.eure.cl/index.php/eure/article/download/834/694>> Acesso em: 24 maio 2015.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. **Cámaras En Trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, Un Proyecto Cinematográfico Subcontinental**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

ESCOBAR, Juan Pablo Silva. El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 17, jun. 2011.

GARCIA ESPINOSA, J. Por un cine imperfecto. Caracas: **Rocinante**, 1970. p. 11-32. Disponível em: <http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf>. Acesso em 20 maio 2017.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. 3^a ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

GAUDICHAUD, Franck. Poder Popular y Cordones Industriales. Santiago: LOM, 2004. Disponível em: <http://www.PatricioGuzmán.com/index.php?page=films_dett&fid=1>. Acesso em 24 maio 2016.

HEGEL, G. W. Friedrich. **Cursos de estética I**. 2^a ed. São Paulo: Edusp. 2001.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

_____. **O Inconsciente Político**. São Paulo: Ática, 1992.

KRACAUER, Siegfried. **Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle**. Paris: Flammarion, 2010.

LABARCA, Eduardo. **Salvador Allende, biografia sentimental**. Santiago: Editorial Catalonia, 2007.

LESSA, R. O. As representações sociais da luta por moradia urbana no documentário *Sonho Real*. In: II SEMINÁRIO ARTE E CIDADE, 2008, Salvador. Programa e caderno de resumos. Salvador: EDUFBA, 2008. v. 1. p. 1-94.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. Barcelona: Diamante, 1982. (v. 1).

_____. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Por la libre obra periodística (1974-1975)**. Buenos Ayres: Editorial Sudamericana, 2007.

MARTIN, Marcel. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **O Capital**: crítica da economia política. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. (Livro I: o processo de produção do capital).

MARX, Marx; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. 2ª ed. São Paulo: Expressão popular, 2012.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Paripus, 2006. (Coleção Campo Imagético). Disponível em: <<http://site.sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

MÉSZÁROS, István. **Filosofia, ideologia e ciência social**. Trad. Ester Vaisman. São Paulo: Boitempo, 2008.

MIMO. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MUÑOZ, Claudio Salinas; MARCUS, Hans Stange. **Historia del Cine Experimental en la universidad de Chile 1957-1973**. Santiago: Ed. Uqbar, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Campo Imagético).

_____. **La Representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1993.

PATRICIOGUZMAN. Versão em espanhol. [S.l.], [2000] Disponível em: <<https://www.patricioguzman.com/es/>>. Acesso em 28 set. 16.

PINTO, Julio (ed.). **Fiesta y drama**: nuevas histórias de la unidad popular. Santiago: LOM ediciones, 2004.

RAMOS, Fernão P.(Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.

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

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro. Embrafilme/Alahambra, 1981.

ROMAN, José. Dos Tiempos para la Utopía: Festivales de Cine Latinoamericano. **Aisthesis**, Santiago, n.48, dez. 2010, p.13-30.

RUFFINELLI, Jorge. **El cine de Patricio Guzmán**. Em busca de las imágenes verdaderas. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008.

SILVA JUNIOR, Humberto Alves. **A estética sociológica de Glauber Rocha**. 260 f. il. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SOTO, Sandra Castillo. **Cordones Industriales: Nuevas Formas de Sociabilidad Obrera y Organización Política Popular (CHILE 1970-1973)**. Santiago: Escaparate Ediciones, 2009.

TERTULIAN, Nicolas. Conceito de Alienação em Heidegger e Lukács. **Archives de Philosophie**, Jul.dez. 1993. Tradução: Maria Augusta Tavares, mestranda em Serviço Social pela UFPE. Disponível em: <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/11/tertulian-conceito-de-alienac3a7c3a3o-em-heidegger-e-lukc3a1cs1.pdf>>. Acesso em 25 de set.o de 2016.

TRONCOSO, Alfredo Barría. **El espejo quebrado Memorias del cine de Allende y la unidad popular**. Santiago: Ed. Uqbar, 2011.

VALLEJOS, Julio Pinto (coord.). **Cuando Hicimos Historia: La experiencia de la unidad popular**. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

VILLACA, Mariana Martins. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002, p. 489-510. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 dez. 2015.

WINN, Peter. **Tejedores de la revolución: Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo**. Santiago: LOM ediciones, 2004.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A CHUVA. Direção: Jones Ivens, Mannus Franken. Cinematografia: Joris Ivens. Roteiro: Joris Ivens, Mannus Franken. Edição: Joris Ivens. Países Baixos, 1929. 14 mim. son., P&B.

ARTESANÍA POPULAR. Direção: Patricio Guzmán. 1966. 12 min.

A VAL PARAÍSO. Direção: Jones Ivens. Edição: Chris Marker, Jean Ravel. Sonoplastia: Gustavo Becerra. Fotografia: George Strouve. Chile/França: Cine Experimental de la Universidad de Chile/ Argo Film, 1963. 26 mim. son., P&B, color.

CALCUTÁ. Direção: Louis Malle. Produção: Louis Kastner. Roteiro: Louis Malle. Elenco: Louis Malle (narrador). Edição: Suzanne Baron. França: Janus Film, Eclipse, 1969. 105 mim. son., color.

CHILE: ELECCIONES MUNICIPALES. Direção: Patricio Guzmán. Chile 1971. P&B.

EL CIRCO MÁS PEQUEÑO DEL MUNDO. Direção: Jones Ivens. Produção: Luis Cornejo. Fotografia: Georges Strouvé, Patricio Guzmán. Montagem: Jean Ravel. Chile: Cine Experimental de la U. de Chile/ Argos Films, 1963. 35 mim. P&B.

EL PRIMER AÑO. Direção: Patricio Guzmán. Edição: Carlos Piaggiuo. Elenco: Orlando Iübbert, Gastón Ancelovici, Paloma Guzmán, Marilú Mallet. Chile/ França: Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile; Argo Films, 1971. 100 mim. son., P&B.

ELECTRO SHOW. Direção: Patricio Guzmán. Produção: María Angélica Ugarte. Roteiro: Patricio Guzmán, Eduardo Stagnaro. Edição: Patricio Guzmán. Direção de fotografia: René Kocher. Chile: 1966. 19 mim. P&B.

LA BATALLA DE CHILE I: La Insurrección de la Burguesía. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Chris Marker. Roteiro: Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Julio García Espinosa, Federico Elton, Jose Bartolome. Elenco: Salvador Allende, Abílio Fernández (narrador). Chile/Cuba/Venezuela: Equipe Tercer Año/ Atacama Productions, 1975. 100 mim. son., P&B.

LA BATALLA DE CHILE II: El golpe de Estado. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Chris Marker. Edição: Pedro Caskel. Elenco: Abílio Fernández (narrador). Chile/Cuba/França: Equipe Tercer Año/ Atacama Productions, 1976. 90 mim. son., P&B.

LA BATALLA DE CHILE III: El Poder Popular. Direção: Patricio Guzmán. Produção. Roteiro: Patricio Guzmán. Elenco: Abílio Fernández (narrador). Chile/Cuba/Venezuela: Equipe Tercer Año/ Atacama Productions, 1979. 82 mim. son., preto e branco.

LA RESPUESTA DE OCTUBRE. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Frederico Elton, Leutén Rojas. Direção fotográfica: Jorge Müller. Chile: Chile Films; Produtora América, 1972. 55 mim. son., P&B.

LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França, 1895. 1 mim. mudo, P&B.

[L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França, 1895.](#) 1 mim. mudo, P&B.

LAS HURDES, tierra sin pan. Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel, Rafael Sánchez Ventura, Pierre Unik. Composição musical: Johannes Brahms, Darius Milhaud. Elenco: Abel jacquin (voz), Alexandre O'Neill (voz). Espanha, 1933. 30 mim. P&B.

LES MISERABLES. Direção: Tom Hooper. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner, Debra Hayward, Camaron Mackintosh. Elenco: Hugh Jackman, Russel Crowe, Anne Hathaway,

Amanda Sayfried, Eddie Redmayne, Samantha Barks, Helena Bonham Carter, Sacha Baron Cohen, Isabelle Allen. Edição: Melanie Ann Oliver, Chris Dickens. Reino Unido/ Estados Unidos: Edição: Melanie Ann Oliver, Chris Dickens. Reino Unido/ Estados Unidos: Relativity Media; Working Title Films; Cameron Mackintosh Ltd. 2012. 158 mim. son., color.

NO LIES. Direção: Mitchell Block. Produção: Mitchell Block. Roteiro: Mitchell Block. Edição: Ray Anne School. Elenco: Shelby Leverington, Alec Hirschfeld. Estados Unidos: Direct Cinema Ltd. 1973. 16 mim.

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção: Robert J. Flaherty. Roteiro: Robert J. Flaherty Elenco: Allakariallak, Nyla, Cunayou. Estados Unidos: Pathe Pictures, 1922. 79 mim. son., P&B.

SONG OF CEYLON. Direção: Basil Whight. Produção: John Grierson. Composição musical: Walter Leigh. Edição: Basil Whight. Cinematografia: Basil Whight, John Taylor. Elenco: Lionel Wendt (Narração), See Below. Reino Unido: Great Britain, 1934. 38 mim. son., P&B.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charlie Chaplin. Produção: Patrícia Santans. Roteiro: Charlie Chaplin. Elenco: Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Stanley Sandford, Chester Conklin. Estados Unidos: United Artist, 1936. 89 mim. son., P&B.

THE ACT OF SEING WITH ONES OWN EYES. STAN BRAKHAGE. Direção: Stan Brakhage. Produção: Stan Brakhage. Cinematografia: Stan Brakhage. Edição: Stan Brakhage. Estados Unidos, 1971. 32 mim. (Série The Pittsburgh Trilogy).

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Edição: Dziga Vertov, Elizaveta Svilova. Composição musical: Pierre Henry, Nigel Humberstone, Konstantin Listov. Elenco: Mikhail Kaufman. União Soviética, Ucrânia, 1929. 90 mim. mudo, P&B.

VIVA LA LIBERDAD. Direção: Patricio Guzmán. Produção: María Angélica Ugarte. Roteiro: Patricio Guzmán. Direção de fotografia: René Kocher, Domingo Garrido. Sonoplastia: Grasiela Bresciani. Chile, 1965. 18 mim. son., preto e branco.

GLOSSÁRIO DE TERMOS NARRATIVO-CINEMATOGRAFICOS

Câmera na mão: recurso em que a câmera se desloca sem o auxílio do equipamento que dá estabilidade à captação, ou seja, quando se quer mostrar o deslocamento sob o ponto de vista de alguém, como uma caminhada, corrida etc.

Campo, Fora de Campo e Contracampo: Campo é o que está em quadro. Fora de campo é o que está fora de quadro. Já o contracampo é uma sucessão de tomadas ou planos mostrando ora um, ora o outro interlocutor de um diálogo.

Cenário: O cenário pode ser interior ou exterior, naturais ou construídos em estúdios. É a materialização do mundo diegético (conteúdo diegético – a fábula, a história contada pelo filme e transformada em realidade fílmica) onde ocorre a história.

Decupagem: fase de revisão das imagens gravadas e de escolha, entre as tomadas, daquelas que serão utilizadas na edição final do filme.

Diegético-espacial: relação que sintetiza a construção fílmica entre o tempo do cinema e o espaço fílmico.

Diesege: o tempo do filme e no filme. "O processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslança de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador" (COSTA, Flávia Cesarino, 1995).

Director's Cut – expressão usada para determinar que aquele é o corte final do filme, a montagem, a versão final, de acordo com a vontade expressa e específica do seu diretor.

Diretor: profissional que trabalha em todas as etapas do projeto – desde a análise do roteiro, seleção e preparação dos atores, direção das cenas durante as gravações, até as etapas finais de montagem e finalização.

Eixo de ação de cena: a movimentação de quem está em cena deve estar em um mesmo eixo de ação entre cenas ou sequências: a descontinuidade do eixo de ação causa confusão no espectador. A quebra do eixo pode ser proposital, como um efeito específico que o diretor procura construir na história.

Elipse: técnica que induz o espectador a compreender a totalidade de uma situação sem vê-la por completo. Exemplo: Pierre fala com sua esposa durante o café da manhã sobre a escola em que irá trabalhar. Na cena seguinte, Pierre caminha ao lado de um homem por um corredor. O espectador não viu o trajeto percorrido pelo personagem da casa até o trabalho, mas, pela cena anterior, é possível compreender que Pierre está na escola.

Enquadramento: *os modos da filmagem.* Filmar um objeto significa também decidir desde que ponto olhá-lo e fazê-lo olhar (já seja de frente, desde o alto, desde baixo, de perto ou de longe, etc.); e essas escolhas não estão isentas de consequências, pois subtraem ou adicionam significados aos próprios significados do objeto enquadrado. Entre esses códigos, em concreto, nos encontramos com a escala dos *campos* e dos *planos*, os graus de *angulação* e os graus de *inclinação*.

Campos

Campo larguíssimo: uma visão que abarca o ambiente inteiro, de modo muito mais amplo do que os personagens e a ação que residem ali podem exigir (tanto é assim que esses últimos, de certo modo, se perdem);

Campo largo: uma visão que abarca um ambiente completo, porém no qual os personagens e ações abarcados resultam claramente reconhecíveis;

Campo médio: marco no qual a ação se situa no centro da atenção enquanto o ambiente fica relegado ao papel de fundo;

Campo total: unidade ambígua que se situa entre o campo médio e a figura inteira, superpondo-se ora a um, ora a outro. É um marco no qual a ação está filmada inteiramente, independentemente da relação que mantenha com o ambiente e da distância dos objetos representados. É um pouco mais específico que o campo médio, concentrando-se sobre a ação e omitindo o ambiente.

Planos

Figura inteira: enquadramento do personagens dos pés à cabeça;

Plano americano: enquadramento do personagem do joelho para cima;

Figura média: enquadramento do personagem da cintura pra cima;

Primeiro plano (close up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela. (XAVIER, 1984, p. 19) Para Martin (2007) o primeiro plano no rosto de um personagem corresponde a uma visão no campo da consciência, a uma tensão mental considerável.

Primeiríssimo plano: enquadramento muito próximo concentrado sobre a boca e os olhos;

Em detalhe: aproximação concreta a um objeto ou um corpo.

Ângulo (angulação da câmera):

Enquadramento frontal: é aquele que se obtém situando a câmara a mesma altura do objeto filmado;

Enquadramento desde cima ou inclinadado: é aquele que se obtém situando a câmara por cima do objeto filmado (*plongée*);

Enquadramento desde baixo ou contrainclinado: é aquele que se obtém situando a câmara por baixo do objeto filmado (*contra-plongée*). “[...] dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos [...]” (MARTIN, 2007, p. 41)

Inclinação

Inclinação normal: é aquela que se obtém quando a base da imagem é paralela ao horizonte da realidade enquadrada ou, mais simplesmente, quando o horizonte mantém na imagem sua horizontalidade;

Inclinação oblíqua: é aquela que se obtém quando a base da imagem e o horizonte da realidade enquadrada divergem, com este último suspenso para a direita ou para a esquerda;

Inclinação vertical: é aquela que se obtém quando o plano da imagem e o horizonte da realidade enquadrada são perpendiculares, formando um ângulo de 90 graus.

É evidente que essa classificação interpreta e sintetiza arbitrariamente o conjunto dos possíveis pontos de vista sobre o mundo. Porém essa redução é para o analista o único modo

de proceder na prática. Estabelecida como indiscutível a variedade irrepetível de cada imagem é, não obstante, sempre necessário falar uma linguagem comum. O problema, na verdade, é outro: a incidência de cada uma dessas possíveis escolhas sobre a imagem. Por exemplo a decisão de filmar uma pessoa ou um objeto em *plongée* (tomada desde cima) ou em *contra-plongée* (desde baixo) determina diretamente toda uma série de conotações: o enquadramento desde baixo, mais ou menos acentuado, pode contribuir ou pôr em relevo a majestuosidade de um personagem ou sua soberba, segundo que a figura engrandecida manifeste sobre o espectador um domínio marcado positiva ou negativamente; enquanto que o enquadramento desde cima situa o personagem, por assim dizer, nas mãos do espectador, o normaliza ou bem, se muito acentuado sublinha sua debilidade, sua impotência, inclusive sua mesquinhez ou timidez. Isso sucede ainda que o tipo de ângulo esteja motivado narrativamente, por assim dizer, relacionado com o feito de que enfrentando-se dois personagens, um em cima e outro embaixo, cada um deles seja filmado quase como veria o outro personagem. Isso significa que a escolha de um enquadramento angulado de uma maneira determinada, assim como de um campo ou de um plano sobre os quais poderíamos haver realizado exemplificações análogas não é só uma questão de *gramática*, mas também de *retórica*: os códigos não servem só para constituir ao filme como objeto de linguagem, senão também para definir sua forma e seus efeitos.

Equipe técnica: profissionais envolvidos em uma produção cinematográfica. Destacamos: diretor, produtor, diretor de fotografia, iluminador, fotógrafo de still, continuísta, figurinista, técnico de captação de som, editor de imagens, entre muitos outros.

Espaço: onde se dá a ação do filme, como criação fílmica; pode existir de fato, como um espaço referente no mundo real, ou pode ser criado por animação clássica ou tecnologias digitais. Por meio da montagem, é possível alterar o espaço do campo de visão do espectador rapidamente, de um continente a outro, por um simples corte. Existem também os espaços de exibição como a sala de cinema, a sala de casa etc.

Espectador: aquele que assiste ao filme.

Fade in, fade out e fusão – recursos usados na montagem, na junção de uma cena ou uma seqüência com outra. Fade out é quando o final da seqüência vai desaparecendo e a tela fica negra por alguns segundos, ou frações de segundos. Fade in é o contrário, quando vai surgindo da tela então negra a imagem da cena ou seqüência seguinte. Fusão é quando a imagem de uma cena ou uma seqüência vai se dissolvendo enquanto a seguinte já está aparecendo; por alguns segundos, ou frações de segundos, estão na tela duas imagens diferentes. Normalmente, de uma maneira geral, a fusão indica uma passagem de tempo mais rápida entre uma seqüência e outra do que quando há o fade out e fade in.

Filme: O filme é feito por milhares de fotografias, que chamamos de fotogramas/frames. Em cada fotograma/frame, a imagem ou o objeto está numa posição ligeiramente diferente da anterior. Atualmente as mídias digitais como DV (Digital Vídeo), Digital8, Hi8, HDV, entre outras, estão substituindo a utilização da película cinematográfica, entretanto o termo “filme” também é utilizado para designar o produto audiovisual finalizado.

Finalização: etapa final da montagem do filme, aplicação de efeitos, correções de luz e som, inclusão dos créditos, abertura etc.

Foco Narrativo ou “ponto de vista”: Perspectiva da qual a história é transmitida para o espectador.

Subjetiva: quando ocorre a visão da personagem.

Intersubjetiva: quando entrecruzam as perspectivas de diversas personagens.

Objetiva: quando não se confunde com nenhuma personagem específica.

Fotografia: Luz, efeitos de iluminação. Contrastes, claro e escuro, luz e sombra. Cores e tons da imagem.

Insert: imagem intercalada entre as cenas durante a montagem, para conferir um significado especial ou ritmo entre as cenas e sequências.

Legenda: recurso narrativo cinematográfico definido como “ texto que foi agregado à narrativa, isto é, que foi escrito sobre fundo neutro ou sobreposto à imagem”. (CAMPOS, 2007, p. 138)

Locutor ou narrador: aquele que narra a história junto com os personagens. Pode ser um dos personagens presentes na narrativa ou pode estar presente apenas pela voz que narra a história.

Montagem – a arte de unir tomadas ou planos para formar uma seqüência, e depois a de unir uma seqüência do filme à seguinte e assim sucessivamente. Montagem busca a articulação do ritmo, tensão e coerência interna da história. É responsável pela organização do material filmado de forma a estabelecer a construção do discurso fílmico na ordem narrativa pretendida. Para muitos cineastas, é a parte essencial e mais importante da produção de uma obra. Em inglês, usa-se *Edit, editing, editor*.

Movimentos de câmera: A câmera possui apenas dois movimentos:

Panorâmica (PAN): que é movimento em que a câmera gira ao redor de um eixo imaginário qualquer, sem deslocar-se, mostrando um cenário. Uma forma convencional de fazer uma PAN é com a CAM fixa. Quando a CAM está fixa ocorre o movimento pró-fílmico – os personagens se movimentam em relação a CAM.

Travelling – que vem do inglês *travel* – viajar. Movimento que desloca a câmera em qualquer direção. O travelling pode ser feito com a CAM na mão, com CAM fixa em veículos, ou qualquer objeto móvel. E ainda, faz-se o travelling através do carro que em inglês é *dolly*. O movimento fílmico é quando a CAM se movimenta em relação à ação das personagens.

Plano ou tomada – registro ininterrupto de um trecho de filme; pode ser curtíssimo ou extremamente longo – mas é sempre ininterrupta, sem corte. Em inglês, *take*.

Plano-sequência: “plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma seqüência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos). (AUMONT et al., 1995, p.43)

Profundidade de campo: é o que determina a nitidez dos elementos de cena. O que está em foco e o que propositalmente desfocamos é obtido através das regulagens específicas das câmeras. A profundidade de campo é utilizada para destacar a imagem específica que buscamos na composição da cena.

Quadro – Cada um dos fotogramas captados pela câmara e que, quando projetados na tela, à velocidade de 24 por segundo, dão a impressão de movimento. Em inglês, *frame*.

Roteirista: o escritor do filme, que faz adaptações de outras obras literárias, peças teatrais etc. ou escreve roteiros originais. Pode haver mais de um roteirista no mesmo filme.

Roteiro: Desenvolvimento dramático do argumento, contendo o conjunto de sequências, a descrição das cenas e os diálogos. Podendo ser original ou adaptado.

filme em formato de texto escrito linear, que representa a primeira forma do filme. Surge a partir de uma ideia, que pode ser sistematizada em um parágrafo e depois em um argumento, que explora a ideia em aproximadamente uma página; pode ser o literário, que consiste na sistematização da descrição das cenas, ação e fala dos personagens, ou pode ser técnico, que descreve o roteiro literário em planos, ângulos e movimentos; também pode ser adaptado de outras obras ou uma criação original.

Seqüência ou cena – Unidades dramáticas de enredo que compõe o filme. Divididas em planos, ou plano-sequência.

Som ambiente: captação do som natural de um determinado ambiente. Exemplo: som de automóveis passando na rua, pessoas falando, ruídos etc. O som ambiente é importante para dar veracidade a determinadas cenas.

Som: pode ser o do ambiente natural, o criado para a cena, os diálogos, a música. O universo sonoro de um filme é complexo e colabora com a composição da qualidade das imagens. A música, no filme, que acompanha e faz parte da leitura da imagem, é criadora de significados e emoções ao espectador. Existe também, no processo de finalização do filme, a etapa de edição de som e aplicação de efeitos sonoros.

Still: fotógrafo que registra as imagens da produção e filmagem; registro fotográfico do filme em todas as suas etapas.

Teatro de sombras: forma de projeção de imagens por meio da criação de silhueta iluminadas.

Tempo real: Usa-se a expressão para designar trechos de filmes ou filmes inteiros em que não há corte no tempo, e cada minuto de ação corresponde a um minuto exato na vida real.

Tempo: o tempo do cinema é diferente do tempo cronológico. O tempo específico da linguagem cinematográfica permite ao filme a construção de uma estrutura temporal única que diz respeito somente àquela história. Em uma hora de projeção, é possível contar uma história que envolve séculos do tempo cronológico. Podemos retroceder no tempo, avançar no futuro: o tempo no cinema é objeto de criação. Existe também o tempo do espectador, que traz para o seu tempo presente o filme sempre que o assiste.

Voz off: recurso cinematográfico que permite ouvir a voz do narrador (vindo de uma fonte fora de campo, ou seja, não visível na tela). “Ela pode ser utilizada em terceira pessoa, quando o locutor não participa da ação [...], ou na primeira pessoa, quando o comentário é de um personagem da ação”. (MARTIN, 2007, p. 186-186).

Zoom: aproximação da imagem do objeto através de lente específica. Sem que a câmera sofra um deslocamento físico, o zoom aproxima-se ou se afasta dos objetos por meio de um jogo específico de lentes.

FONTES DE PESQUISA:

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

RABIGER, Michael. **Direção de Cinema: técnicas e estética**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

ANG, Tom. **Vídeo digital: uma introdução**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. 2a Edição. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

ANEXO A

SOMOS CINCO MIL
(Victor Jara)

Somos cinco mil.
 En esta pequeña parte de la ciudad.
 Somos cinco mil.
 ¿Cuántos seremos en total
 en las ciudades y en todo el país?
 Sólo aquí,
 diez mil manos que siembran
 y hacen andar las fábricas.
 ¡Cuánta humanidad,
 con hambre, frío, pánico, dolor,
 presión, terror y locura!
 Seis de los nuestros se perdieron
 en el espacio de las estrellas.
 Un muerto, un golpeado como jamás creí
 se podía golpear a un ser humano.
 Los otros cuatros quisieron quitarse todos
 los temores,
 uno saltando al vacío.
 Otro, golpeándose la cabeza contra el
 muro.
 Pero todos, con la mirada fija de la muerte.

¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!
 Llevan a cabo sus planes con precisión
 artera.
 Sin importarles nada.
 La sangre para ellos son medallas.
 La matanza es acto de heroísmo.
 ¿Es este el mundo que creaste, Dios mío?
 ¿Para esto, tus siete días de asombro y de
 trabajo?
 En estas cuatros murallas sólo existe un

número,
 que no progresa,
 que lentamente querrá más muerte.
 Pero de pronto me golpea la conciencia.
 Y veo esta marea sin latido.
 Pero con el pulso de las máquinas
 y los militares mostrando su rostro de
 matrona.
 Lleno de dulzura.
 ¿Y México, Cuba y el mundo?
 ¡Que griten esta ignominia!
 Somos diez mil manos menos
 que no producen.
 ¿Cuántos somos en toda la Patria?
 La sangre del compañero Presidente
 golpea más fuerte que las bombas y
 metrallas.
 Así golpeará nuestro puño nuevamente.
 ¡Canto, qué mal me sales
 cuando tengo que cantar espanto!
 Espanto como el que vivo,
 como el que muero, espanto,
 de verme entre tantos y tantos.
 Momentos del infinito
 en que el silencio y el grito
 son las metas de este canto.
 Lo que veo, nunca vi
 Lo que he sentido y lo que siento
 hará brotar el momento.