



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Cristiane Aparecida Fontana Grümm

“A Batalha do Chile” (1975-1979):

Angústias, embates e esperanças

Florianópolis

2023

Cristiane Aparecida Fontana Grüm

“A Batalha do Chile” (1975-1979):
Angústias, embates e esperanças

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História Global.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Coorientador: Prof. Dr. Sidnei José Munhoz

Florianópolis

2023

Grümm, Cristiane Aparecida Fontana

“A Batalha do Chile” (1975-1979) : Angústias, embates e esperanças / Cristiane Aparecida Fontana Grümm ; orientador, Alexandre Busko Valim, coorientador, Sidnei José Munhoz, 2023. 436 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. História e Cinema. 3. Cinema Documentário Latino-Americano. 4. A Batalha do Chile. 5. Patricio Guzmán. I. Valim, Alexandre Busko. II. Munhoz, Sidnei José. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

Cristiane Aparecida Fontana Grüm

“A Batalha do Chile” (1975-1979): Angústias, embates e esperanças

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 20 de dezembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

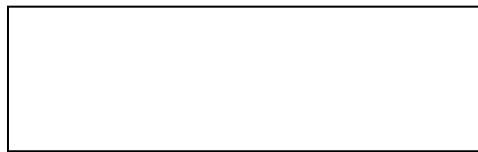
Prof. Eduardo Victorio Morettin, Dr.
Instituição Universidade de São Paulo (USP)

Profª Mariana Martins Villaça, Dr.(a)
Instituição Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

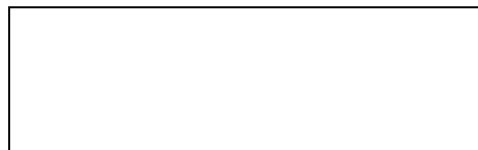
Profª Andréa C. Scansani, Dra
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Adriano Luiz Duarte, Dr.
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em História título atribuído pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof. Alexandre Busko Valim Dr.
Orientador

Florianópolis, 2023.

Aos amores da minha vida, Adriano, Pedro e Sid, que por estes infindáveis anos suportaram minhas ausências, meus surtos, meus delírios, meus sofrimentos, meus afastamentos e, mesmo assim, não desistiram de mim em nenhum momento.

AGRADECIMENTOS

Confesso minha resistência em utilizar a primeira pessoa do plural em todos os meus textos, mas esta pesquisa, desde a sua gestação até o presente momento, me fez refletir sobre o seu significado. Muitas mãos estiveram comigo neste solitário, longo e tortuoso processo de pesquisa e escrita, que paulatina e contraditoriamente revelou-se coletivo e cooperativo. Quando iniciei esta jornada, algumas mãos eram pequenininhas e cresceram. Outras conquistaram independência. Algumas foram duras, mas precisas e cirúrgicas. Muitas foram meigas, acalentadoras e acolhedoras. Algumas envelheceram e amadureceram, inclusive as minhas. Ah, não poderia esquecer daquelas patinhas almofadadinhas que “amassaram” muitos “pãezinhos” enquanto eu escrevia.

Agradeço aos orientadores e amigos Alexandre e Sidnei. Quando decidi me aventurar no universo acadêmico quase 20 anos depois de ter concluído o mestrado, a estrada da minha vida de professora da educação básica cruzou com o caminho destes dois experientes e brilhantes historiadores. Trilhar o caminho do doutorado ao lado de vocês foi uma experiência fascinante e de muito aprendizado – não apenas do ofício de historiadora, mas de como conduzir determinados momentos da vida – que inclusive levarei para a sala de aula com meus estudantes da educação básica. A paciência, a dedicação e, acima de tudo, a humanidade de vocês, foram essenciais. As palavras ditas nas horas certas. As críticas aguçadas e profundas. As observações pontuais e cirúrgicas. Mas, acima de tudo, a presteza e lucidez quando tudo parecia nebuloso, inóspito, sombrio e desesperançoso. A coerência e a experiência de vida e de pesquisa de vocês não me deixaram desistir.

Agradeço às substanciosas e precisas contribuições da professora Andréa C. Scansani e do professor Eduardo Victorio Morettin que participaram da banca de qualificação, fizeram apontamentos essenciais para que eu pudesse concluir a pesquisa. No final do processo, participaram da banca de defesa e novamente suas observações cirúrgicas foram fundamentais para encerrar o ciclo de revisão da escrita deste trabalho.

Agradeço duplamente à professora Mariana Martins Villaça que acompanhou esta pesquisa desde o início e fez importantes questionamentos, observações e apontamentos. Cada um dos seus comentários foi anotado com

atenção e espero ter conseguido abordar alguns deles nessa tese, especialmente no capítulo sobre *O Poder Popular*. Agradeço igualmente suas contribuições substanciosas e precisas na banca de defesa.

Agradeço duplamente ao professor Adriano Luiz Duarte. O agradecimento vem carregado de um carinho mais que especial e de admiração profissional. Todas as suas observações e ponderações realizadas em relação ao meu projeto de pesquisa, em 2018, e depois nos textos que apresentei nos seminários de pesquisa (em 2019 e 2020) foram fundamentais para que eu arrematasse e polisse as arestas do meu objeto de pesquisa. Agradeço igualmente suas contribuições substanciosas e precisas na banca de defesa.

Iniciar o doutorado me fez reaproximar de uma pessoa muito importante durante minha formação inicial e que carrego em meu coração: o professor Marcos Napolitano. Você continua sendo uma referência e um exemplo de historiador e de professor para mim. Participar de alguns simpósios e ouvir seus comentários criteriosos ajudaram a aperfeiçoar meu objeto de pesquisa.

Agradeço ao grupo "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação" coordenado pelos professores Eduardo Morettin (ECA/USP) e Marcos Napolitano (FFLCH/USP). Ter apresentado trabalhos nos simpósios temáticos organizados pelo grupo nos últimos anos foram experiências marcantes que me auxiliaram a aparar arestas e abrir novas possibilidades em meu objeto de pesquisa. Novamente agradeço ao professor Eduardo Victorio Morettin e à professora Mariana Martins Villaça que acompanhara essa pesquisa desde o início. Os seus comentários e suas observações foram balizas e âncoras importantes. Agradeço em especial aos professores Ignácio Del Valle Dávila, Mônica Kornis, Alexsandro Silva, Luis Ancona, entre tantas outras pessoas que participam do grupo e fizeram apontamentos e sugestões. À professora Carolina Amaral de Aguiar faço um agradecimento especial, sempre solícita respondendo a todos os meus e-mails e indagações. Obrigada por todos os materiais compartilhados, em especial à cópia de *La preimère Année*. Sem ela, não poderia ter problematizado muitas questões em relação ao *O Poder Popular*. Você é um exemplo de dedicação à pesquisa histórica. Sou grata por seu acolhimento e sua generosidade.

Agradeço ao professor Fabio Monteiro que, apesar de termos participados juntos da oficina de Patricio Guzmán, só nos conhecemos depois (e por intermédio

da professora Mariana Villaça). Fábio, muito obrigada por todas as conversas, pela amizade que construímos e pela confiança em compartilhar material de pesquisa.

Agradeço à professora Natacha Scherbovsky que, sem ter nenhum contato pessoal comigo, cedeu gentilmente a entrevista que realizou com Pedro Chaskel, em 2015, para que eu pudesse lê-la na íntegra. Por questões éticas, não utilizei o conteúdo nessa tese de doutorado, mas obrigada por ter depositado toda confiança em alguém que você nem conhecia.

Agradeço ao professor Alberto Aggio que me acolheu em seu curso sobre os 50 anos do Governo de Salvador Allende e aceitou debater comigo e tirar muitas de minhas dúvidas, algumas bem primárias. À professora Catalina Danoso sempre muito gentil e amável em todas as trocas de e-mails, sempre solícita e disposta ao diálogo. À Mônica Villarroel que me recebeu muito bem no Chile e respondeu prontamente todos os meus correios eletrônicos com informações que foram fundamentais para a pesquisa. Além disso, me colocou em contato com outras pessoas da Cinemateca do Chile que foram igualmente prestativas e contribuíram com esta pesquisa.

Agradeço a Patricio Guzmán pela oportunidade de participar da sua Oficina – *Workshop Paixão de Memória: inspiração, criação e o método de trabalho no cinema documentário de Patricio Guzmán* – realizada entre 05 e 18 de outubro de 2017, no Cine Petra Belas Artes, em São Paulo. A oficina era uma das atividades da *Mostra Paixão de Memória* – uma iniciativa do Instituto Vladimir Herzog (IVH) e da Caixa Belas Artes (São Paulo) – com curadoria de Laura Faerman e Luis Ludmer. Naquela ocasião, tive o privilégio de ouvir o cineasta comentar e debater sua cinematografia, em especial *A Batalha do Chile*.

Agradeço à Andrea Guzmán, sempre atenciosa, prestativa e generosa, ao responder meus correios eletrônicos e intermediar contato com Patricio Guzmán.

Agradeço aos professores da minha linha de pesquisa – História Global, Política, Sociedade e Cultura no Mundo Contemporâneo – do curso de pós-graduação em História da UFSC. Agradeço às contribuições dos professores Waldir José Rampinelli, Márcio Roberto Voigt e Adriano Duarte.

Agradeço às contribuições das professoras Janine Gomes da Silva, Maria Bernardete Flores, Sabrina Fernandes Melo e Aline Dias da Silveira. As leituras realizadas nas disciplinas que vocês ofertaram e os inúmeros comentários sobre a

minha pesquisa contribuíram para incrementar e ampliar a problematização e a análise das minhas fontes documentais.

Agradeço à professora Izabela Maria Drozdowska e suas indicações de leitura que me fizeram perceber que a cidade é central no documentário – e não um pano de fundo – e que o tempo, o espaço e a memória se entrelaçam pelas turbulenta *calles* de Santiago.

Agradeço ao NEHCINE – Núcleo de Estudos de História e Cinema da UFSC, coordenado pelo professor Alexandre Busko Valim – em especial à Rafaela Arienti Barbieri, ao Leonardo Araújo Travassos, ao Gustavo Shigunov, à Vitória Tiscoski Ramos e à Viviane Melo. O NEHCINE foi um importante espaço de debate, preocupado em entrelaçar as questões teóricas e práticas nos estudos sobre História e Cinema. Aprendi muito com cada filme e texto discutidos desde 2018. Entretanto, resalto a oportunidade de assistir a trilogia *A Batalha do Chile* com os colegas do NEHCINE, compartilhar minhas primeiras reflexões e debater minhas indagações e inquietudes foram essenciais na construção dessa tese. Muito obrigada a todas as observações e contribuições que os membros do NEHCINE fizeram em relação à minha pesquisa.

Agradeço à secretaria da pós-graduação em História da UFSC, em especial ao Victor Viana, por toda atenção e presteza em sanar dúvidas e orientar encaminhamentos burocráticos. Estendo meus agradecimentos aos coordenadores da pós-graduação em História.

Agradeço à Ana Claudia Cagnin (CGP – IFC-Videira) por todas as orientações e encaminhamentos. Seu profissionalismo e sua presteza em sanar dúvidas e sua eficiência em solucionar demandas burocráticas foram fundamentais nos momentos mais tensos e difíceis dessa minha jornada. Agradeço também à Josy Alvarenga Carvalho Gardin por toda atenção e preocupação comigo e com a minha saúde.

Agradeço às funcionárias e aos funcionários da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que me receberam com muita atenção e presteza, em outubro de 2019, e me orientaram em relação ao acervo e me auxiliaram na seleção, especialmente da revista *Cine Cubano*.

A pandemia de COVID-19, como em um filme distópico, gerou situações sociais inusitadas. Ela mudou meus planos de pesquisa. Não pude realizar as

viagens planejadas, mas conheci virtualmente pessoas generosas que me ajudaram na consulta, coleta e digitalização de fontes documentais. No caso de Cuba, agradeço ao empenho da jovem pesquisadora Kenia Herrera que realizou todo o levantamento e digitalização das fontes documentais no ICAIC e na Cinemateca de Cuba. Serei eternamente grata e espero conhecê-la pessoalmente em uma futura visita à ilha da Revolução Cubana. Na Espanha, a mobilização de pesquisadores foi ainda maior. Agradeço ao profissionalismo, à generosidade, à gentileza e à paciência dos funcionários da Filmoteca da Espanha em sanar minhas dúvidas. Muito obrigada José Francisco Cerdán Los Arcos, Diretor da Filmoteca Espanhola, Carmem Otero Benet, do Arquivo Fílmico, Anabel, dos Fundos Museológicos, Maria Luisa dos Fundos Fílmicos, Hugo Pedroso, da Biblioteca Dolores Devesa, Elena Antón, da Sessão de Empréstimos de Fundos Fílmicos e do Centro de Conservação e Restauração e Claudio Alberto Rodriguez Amodio, do Departamento Financeiro. Foram meses de trocas de e-mails, de listagens de fontes documentais, de digitalização de material e de envio de documentação digitalizada. Em todos os correios eletrônicos muita cordialidade e profissionalismo. Agradeço ao cubano Oscar Ulloa pelo altruísmo, a simpatia, a presteza e a generosidade. Sem sua colaboração teria sido impossível ter acesso a toda essa documentação digitalizada pela Filmoteca Espanhola.

No meu planejamento inicial, nos primeiros meses de 2020, pretendia investigar no Centro de Pesquisa do MASP em São Paulo sobre a participação do documentário *A Batalha do Chile na Mostra Internacional de Cinema* em São Paulo, em 1979. A pandemia de COVID-19 novamente alterou meus planos e juntamente com alguns problemas de ordem particular e de saúde só tive acesso ao acervo em março de 2022. O tempo era exíguo e as regras de pesquisa do acervo dificultariam meu acesso à documentação. Expliquei toda a situação, inclusive o fato de não residir em São Paulo, e o responsável pelo Centro de Pesquisa, Bruno Cezar Mesquita Esteves, em um gesto de altruísmo, de presteza e de valorização da investigação científica compreendeu a minha condição peculiar. Bruno, muito obrigada pelo seu profissionalismo, simpatia e paixão pelo acervo riquíssimo que o Centro de Pesquisa do MASP não apenas armazena, mas protege e divulga. Ao expressar minha gratidão ao Bruno, estendo meus agradecimentos aos funcionários

e aos estagiários do Centro de Pesquisa da Biblioteca do MASP. Foram tardes de intensa pesquisa, mas muito agradáveis pela companhia de vocês.

Iniciei essa aventura do doutorado com um planejamento traçado, com um cronograma orquestrado com datas delimitadas e pré-definidas, mas as coisas da vida (e de saúde) me deram uma bela rasteira. Não foi fácil levantar. Nem tenho certeza se consegui me erguer. Foram fundamentais nesse doloroso e desgastante processo o profissionalismo e a atenção da dra. Daniela Pamplona, que me acompanha desde 2014. Quando as coisas ficaram mais graves outros profissionais foram acionados, entre eles a competente e detalhista dra. Natália Pereira Machado, os compromissados e comprometidos dr. Jerônimo Buzetti Milano e dr. Daniel Benzeccky de Almeida, os acolhedores e compreensivos dr. Philipe Almeida Spolti e dr. Rodrigo Fidelis. Sem a compreensão, a investigação minuciosa, o profissionalismo, a ação conjunta de vocês talvez eu não estivesse entregando esta tese finalizada que ficou longe do que eu havia projetado, mas é resultado do que foi possível fazer.

Agradeço à Ana Priscila Padilha pela amizade, pela generosidade, pela dedicação e pelo empenho em me auxiliar no momento mais difícil que enfrentei durante o doutorado, em fins de 2020.

Agradeço às amigas e aos amigos que me alimentaram com palavras de amizade, abraços aconchegantes e calorosos, histórias e causos fabulosos e hilários, risos e gargalhadas constrangedoras, e muitas lembranças de um passado que está sempre presente: Ivette Soñora Sotto, Gleici Kelly de Lima, João Felipe de Moraes, Ana Kanzaki, Michel Felipe Mesalira, Pâmela Martins e Solange Franciele Vieira. Sabrina Zanon e Evelyn Rodrigues dos Santos, agradeço os dias divertidos que passamos juntas no início do isolamento social na sede oficial da *OozmaKappa*.

Nesta aventura do doutorado envolvi toda a minha família. Sem o apoio dos meus pais e todo aparato logístico que me ofereceram, a realização dessa pesquisa seria impossível. Agradeço à minha irmã Ana e ao Evandro que me acolheram por meses e cuidaram de mim com muito amor e carinho para que eu me recuperasse. Ana, você assumiu as funções de enfermeira e motorista de “ambulância” por mais de dois anos. Agradeço meus sobrinhos Bernardo e Duda, o amor e carinho de vocês foram fundamentais. O Tigrão, a Érica e o Polaco (*in memoriam*) também contribuíram com a minha recuperação. Agradeço a tia Rose, minha segunda mãe,

que não desgrudou de mim nenhum minuto. Foram mais de dois anos peregrinando entre Videira, Florianópolis e Curitiba. A cada viagem, dois meses na casa da Ana ou da tia Rose.

Agradeço ao meu companheiro de vida, Adriano, sem seu amor, seu carinho, sua compreensão e sua paciência seria impossível realizar essa pesquisa. Nesses anos em que estive ausente, você me ofereceu todo apoio que eu precisava e nunca fez nenhuma cobrança. Agradeço ao Sid, que cresceu, amadureceu e se transformou nesses anos em que eu me dediquei ao doutorado. Nas minhas ausências, você sofreu em silêncio e compartilhou comigo seus melhores e seus piores momentos. Sid, admiro sua força, seu talento e estarei contigo e apoiarei todas as suas decisões.

Agradeço ao Pedro que esteve ao meu lado desde o início dessa aventura e que compartilhou comigo não apenas uma pequena casa em Florianópolis, mas seus sonhos, seus planos e algumas desesperanças. Eu tenho ciência que foram anos difíceis para você e nem sempre eu estava presente. Em 2021, em Florianópolis, você e sua companheira Sabrina foram meu porto seguro, estiveram ao meu lado com todo carinho e atenção. Pedro e Sabrina, serei eternamente grata a vocês pela generosidade, paciência e altruísmo.

E é claro, que não poderia deixar de agradecer àquela que me acompanhou nestes anos com seu amor e dedicação incondicional. Nina Maria, você foi responsável por parte da minha lucidez, seja na caixinha deitada aos meus pés ou dividindo minha cadeira confortavelmente. Minha pequena bolinha peluda, com patinhas almofadadas, você foi, em parte, responsável, pela minha saúde mental neste doutorado. Amassar pãozinho foi a coisa mais relaxante desse doloroso período.

Por fim, agradeço ao presidente Lula e à presidenta Dilma. Sem seus programas de governo de expansão da rede federal de educação básica e de afastamento para qualificação profissional eu jamais teria a oportunidade de ter realizado esse doutorado. Obrigada, especialmente à guerreira que me inspira todos os dias, companheira Dilma Rousseff.

UM AGRADECIMENTO ESPECIAL

Àquele que semeou, com suas últimas palavras escritas, em uma jovem estudante do magistério em 1991 a consciência histórica do Tempo Presente e de que o ofício de uma futura professora seria de luta e resistência cotidiana e permanente em defesa da história, da verdade, da memória e da justiça.

Somos cinco mil
nesta pequena parte da cidade.
Somos cinco mil.
Quantos seremos no total,
nas cidades e em todo o país?
Somente aqui, dez mil mãos que semeiam
e fazem andar as fábricas.
Quanta humanidade
com fome, frio, pânico, dor,
pressão moral, terror e loucura!
Seis de nós se perderam
no espaço das estrelas.
Um morto, um espancado como
jamais imaginei
que se pudesse espancar um ser humano.
Os outros quatro quiseram livrar-se
de todos os temores
um saltando no vazio,
outro batendo a cabeça contra o muro,
mas todos com o olhar fixo da morte.
Que espanto causa o rosto do fascismo!
Colocam em prática seus planos
com precisão maliciosa,
sem que nada lhes importe.
O sangue, para eles, são medalhas.
A matança é ato de heroísmo.
É este o mundo que criaste, meu Deus?
Para isto os teus sete dias de
assombro e trabalho?
Nestas quatro muralhas só existe um número
que não cresce,
que lentamente quererá mais morte.
Mas prontamente me golpeia a consciência
e vejo esta maré sem pulsar,
mas com o pulsar das máquinas
e os militares mostrando seu rosto
de parteira,
cheio de doçura.
E o México, Cuba e o mundo?
Que gritem esta ignomínia!
Somos dez mil mãos a menos
que não produzem.
Quantos somos em toda a pátria?

O sangue do companheiro Presidente
golpeia mais forte que bombas e metralhas.
Assim golpeará nosso punho novamente.
Como me sai mal o canto
quando tenho que cantar o espanto!
Espanto como o que vivo
como o que morro, espanto.
De ver-me entre tantos e tantos
momentos do infinito
em que o silêncio e o grito
são as metas deste canto.
O que vejo nunca vi,
o que tenho sentido e o que sinto
fará brotar o momento..."

(Víctor Jara, Estádio do Chile, setembro de 1973)



O Golpe, 1976, 1h.10min.33s.

Para hacer esta muralla, tráiganme todas las manos:
Los negros, sus manos negras, los blancos, sus blancas manos.

Ay, una muralla que vaya desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien, allá sobre el horizonte.

—¡Tun, tun!

—¿Quién es?

—El sable del coronel...

—¡Cierra la muralla!

(Nicolás Guillén & Quilapayún, 1965)

RESUMO

Esta investigação tem como objetivo principal a análise da trilogia documental *A Batalha do Chile*, produzida pelo coletivo cinematográfico *Equipe do Terceiro Ano* e dirigida por Patricio Guzmán. A partir da perspectiva da História Social do Cinema preocupou-se em problematizar a obra cinematográfica como um documento histórico, concebendo-a como uma representação social e como uma prática social, carregada de sentidos e significados e que é capaz de originar e inspirar outras práticas sociais. As imagens são potentes e adquirem, através da montagem e da fruição do espectador, o impacto social e político. O documentário possui um compromisso com a autenticidade e o engajamento dos realizadores com a realidade histórica que transcorre sob seus olhares. A trilogia é uma obra cultural, artística e intelectual, que possui historicidade e materialidade, e compartilha experiências permeadas pela consciência histórica construída no processo. A partir da decupagem, procurou-se metodologicamente percorrer o circuito comunicacional – produção, distribuição e circulação / recepção. A pesquisa exigiu utilização de extensa documentação: outros filmes, entrevistas com realizadores, material de imprensa e correspondências. Preocupou-se interconectar o global, o regional e o local, compreendendo a relevância da Guerra Fria Interamericana e a cultura política do Chile. Contextualizar em sua historicidade e materialidade o documentário produzido na década de 1970 – com o registro da “experiência chilena” entre fevereiro de 1971 e setembro de 1973 – e com o processo de montagem no ICAIC, em Cuba e a sua interconexão com os debates sobre o cinema direto, o NCL e os compromissos e engajamentos do coletivo cinematográfico. Intentou-se dissecar a narrativa fílmica das duas primeiras partes da trilogia – *A Insurreição da Burguesia* (1975) e o *Golpe de Estado* (1976) – e observou-se que o processo de representação da escalada golpista – envolvendo segmentos da sociedade civil, partidos de centro-direita, grupos de extrema-direita, as Forças Armadas sob ingerência dos Estados Unidos – inspira a cadência narrativa e organização lógica do encadeamento dos acontecimentos em diferentes conjunturas, cujo clímax é o violento Golpe de Estado. A construção da narrativa fílmica revela a urgência em denunciar o processo chileno e representar as angústias e os enfrentamentos, bem como a necessidade de elaborar um discurso contra-hegemônico. A narrativa fílmica da terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* (1979) – concentra-se em explorar a gestação e a consolidação do protagonismo popular e compartilhar a “experiência chilena” e as contradições inerentes ao processo de construção do Poder Popular (também observado nas duas primeiras partes). As experiências compartilhadas na trilogia foram concretas e representam a luta, os embates, a militância e a resistência. Por fim, a partir da participação do documentário *A Batalha do Chile* na 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, em 1979, procurou, por um lado, inserir o Brasil no itinerário transnacional de circulação do premiado documentário. E por outro, evidenciar o impacto social e político da sua exibição em plena vigência da ditadura civil-militar brasileira e da censura prévia. Se a “experiência chilena” concreta compartilhada no documentário representa “recursos de esperança”, potencialmente de luta, engajamento, militância e resistência, ao ser exibido no Brasil, em 1979, o documentário também adquire essa potência inspiradora de luta e resistência e de projeção de um devir histórico de transformação e de possibilidades.

Palavras-chave: História e Cinema; Cinema Documentário Latino-Americano; *A Batalha do Chile*; Patricio Guzmán.

ABSTRACT

This research has as its main objective the analysis of the documentary trilogy “A Batalha do Chile”, produced by the filmmaking collective *Equipe do Terceiro Ano* and directed by Patricio Guzmán. From the perspective of Social History of Cinema, it aimed to problematize the film as a historical document, conceiving it as a social representation and a social practice loaded with meanings and significance, capable of originating and inspiring other social practices. The images are powerful and, through editing and the viewer's experience, acquire social and political impact. The documentary is committed to authenticity and the filmmakers' engagement with the historical reality unfolding before their eyes. The trilogy is a cultural, artistic, and intellectual work with historicity and materiality, sharing experiences permeated by the historical consciousness constructed in the process. Through analysis, the research methodologically sought to traverse the communicational circuit - production, distribution, and circulation/reception. The research required the use of extensive documentation: other films, interviews with filmmakers, press materials, and correspondence. It aimed to interconnect the global, regional, and local, understanding the relevance of the Inter-American Cold War and Chile's political culture. It contextualized the documentary within its historicity and materiality, produced in the 1970s, documenting the “Chilean experience” between February 1971 and September 1973, and its editing process at ICAIC in Cuba, as well as its interconnection with debates on direct cinema, NCL, and the commitments and engagement of the filmmaking collective. The narrative of the first two parts of the trilogy, “A Insurreição da Burguesia” (1975) and “O Golpe de Estado” (1976), was dissected, revealing that the representation process of the coup escalation - involving segments of civil society, center-right parties, far-right groups, and the Armed Forces under U.S. influence - inspired the narrative cadence and logical organization of events in different conjunctures, with its climax being the violent coup. The construction of the film narrative reveals the urgency to denounce the Chilean process and represent the anxieties and confrontations, as well as the need to develop a counter-hegemonic discourse. The narrative of the third part of the trilogy, “O Poder Popular” (1979), focuses on exploring the gestation and consolidation of popular protagonism and sharing the “Chilean experience” and the inherent contradictions in the “Poder Popular” construction process (also observed in the first two parts). The experiences shared in the trilogy were concrete and represent the struggle, clashes, activism, and resistance. Finally, through the participation of the documentary “A Batalha do Chile” in the 3rd International Film Show in São Paulo in 1979, the research sought, on the one hand, to place Brazil in the transnational itinerary of the award-winning documentary's circulation. On the other hand, it aimed to highlight the social and political impact of its screening during the period of the Brazilian civil-military dictatorship and prior censorship. Just as the concrete “Chilean experience” shared in the documentary represents “resources of hope”, potentially for struggle, engagement, activism, and resistance, when shown in Brazil in 1979, the documentary also acquires this inspiring potential for struggle and resistance and for projecting a historical transformation and possibilities.

Keywords: History and Cinema; Latin American Documentary Cinema; *A Batalha do Chile*; Patricio Guzmán

LISTA DE TABELAS

| | | |
|----------|---|-----|
| Tabela 1 | Prêmios recebidos pelas duas primeiras partes de <i>A Batalha do Chile</i> | 345 |
| Tabela 2 | Festivais em que as duas primeiras partes de <i>A Batalha do Chile</i> receberam convites para serem exibidas, mas não participaram competitivamente..... | 347 |
| Tabela 3 | Países que exibiram em canais de televisão as duas primeiras partes de <i>A Batalha do Chile</i> | 349 |
| Tabela 4 | Países que exibiram <i>A Batalha do Chile</i> em salas de cinema..... | 350 |
| Tabela 5 | Maiores bilheterias durante a 3ª MIC..... | 359 |
| Tabela 6 | Bilheteria dos filmes classificados segundo escolha do público na 3ª MIC..... | 361 |

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 1 | Fotograma <i>A Insurreição da Burguesia</i> (1975)..... | 60 |
| Figura 2 | Fotograma <i>A Insurreição da Burguesia</i> (1975)..... | 60 |
| Figura 3 | Fotograma da representação da tortura..... | 127 |
| Figura 4 | Fotograma apresentando o “comandante” e seu local de trabalho..... | 127 |
| Figura 5 | Fotograma da representação do prisioneiro que olha diretamente para o espectador..... | 133 |
| Figura 6 | Fotograma da representação do “comandante” em <i>plongée</i> | 133 |
| Figura 7 | Fotograma representando o torturado imóvel, em desigualdade de forças com seus algozes..... | 135 |
| Figura 8 | Fotograma com a representação da intelectualidade latino-americana..... | 135 |
| Figura 9 | Fotograma de Ignacio Valenzuela em frente ao Memorial Detidos-Desaparecidos..... | 165 |
| Figura 10 | Fotograma do enquadramento para reforçar o testemunho e a memória..... | 165 |
| Figura 11 | Fotograma que mescla o testemunho e memória com os nomes de vítimas do terrorismo de Estado..... | 166 |
| Figura 12 | Fotograma que destaca Jorge Müller Silva entre as pessoas detidas desaparecidas e executadas..... | 166 |
| Figura 13 | Fotograma do símbolo da FNPL em plano detalhe..... | 181 |
| Figura 14 | Fotograma de um dos membros do FNPL intimida o cinegrafista..... | 181 |
| Figura 15 | Fotograma de transeuntes que acompanham a passagem de uma coluna de trabalhadores..... | 186 |
| Figura 16 | Fotograma da sede do PDC registra a ação violenta dos seus militantes..... | 186 |
| Figura 17 | Fotograma de plano detalhe..... | 188 |
| Figura 18 | Fotograma da ação dos carabineiros..... | 188 |
| Figura 19 | Fotograma da colagem de cartazes..... | 190 |
| Figura 20 | Fotograma de plano geral aberto do cortejo fúnebre..... | 190 |
| Figura 21 | Fotograma do plano geral registrado por Jorge Müller..... | 192 |
| Figura 22 | Fotograma do plano geral registrado por Leonardo Henrichsen... | 192 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 23 | Fotograma em que Henrichsen registra um militar ameaçando um civil..... | 197 |
| Figura 24 | Fotograma militar golpista atira na direção de Henrichsen..... | 197 |
| Figura 25 | Fotograma outro militar golpista atira na direção de Henrichsen.. | 198 |
| Figura 26 | Fotograma militar do golpista em cima do carro que atira na direção de Henrichsen..... | 198 |
| Figura 27 | Fotograma de movimentação das tropas legalistas..... | 201 |
| Figura 28 | Fotograma das pessoas tentando se proteger em meio ao confronto..... | 201 |
| Figura 29 | Fotograma da multidão comemorando o fracasso da sublevação militar..... | 202 |
| Figura 30 | Fotograma de José Tohá em meio à multidão de apoiadores de Allende..... | 202 |
| Figura 31 | Fotograma de Pinochet entre os legalistas..... | 203 |
| Figura 32 | Fotograma de marcha declarando apoio à Allende..... | 203 |
| Figura 33 | Fotograma uso do primeiro plano para destacar o protagonismo popular..... | 213 |
| Figura 34 | Fotograma que representa o fortalecimento das ocupações e do Poder Popular..... | 213 |
| Figura 35 | Fotograma dos <i>cordões industriais</i> em protesto à decisão conciliação entre Allende e a DC..... | 216 |
| Figura 36 | Fotograma das ações violentas dos carabineiros contra os <i>cordões industriais</i> | 216 |
| Figura 37 | Fotograma dos armazéns comunais..... | 219 |
| Figura 38 | Fotograma das vendas nos bairros populares..... | 219 |
| Figura 39 | Fotograma do compartilhamento da experiência de Cáceres..... | 224 |
| Figura 40 | Fotograma de um cartaz em manifestação pró-Allende do PS..... | 224 |
| Figura 41 | Fotograma da fachada da Universidade Católica..... | 228 |
| Figura 42 | Fotograma da fachada do Palácio <i>La Moneda</i> e da tribuna onde está Salvador Allende..... | 228 |
| Figura 43 | Fotograma avião <i>Hawker Hunter</i> | 234 |
| Figura 44 | Fotograma do projétil atingindo o Palácio <i>La Moneda</i> | 234 |
| Figura 45 | Fotograma do bombardeio deixando visível a janela..... | 235 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 46 | Fotograma do Palácio <i>La Moneda</i> consumido pelas chamas..... | 235 |
| Figura 47 | Fotograma do plano geral do desfile de Salvador Allende..... | 274 |
| Figura 48 | Fotograma do <i>travelling</i> acompanhando carro de Allende..... | 274 |
| Figura 49 | Fotograma de transporte alternativo de trabalhadores..... | 279 |
| Figura 50 | Fotograma de um ônibus em circulação sendo atacado por um grupo de jovens..... | 279 |
| Figura 51 | Fotograma destaca mãos dos trabalhadores..... | 281 |
| Figura 52 | Fotograma de plano geral representando a fundição em pleno funcionamento..... | 281 |
| Figura 53 | Fotograma venda direta nos bairros populares..... | 285 |
| Figura 54 | Fotograma que o enquadramento por meio de um congelador..... | 285 |
| Figura 55 | Fotograma da fachada de um fábrica ocupada pelos trabalhadores..... | 287 |
| Figura 56 | Fotograma de um <i>travelling</i> do interior de uma fábrica ocupada.. | 287 |
| Figura 57 | Fotograma mãos de um trabalhador em seu ofício..... | 289 |
| Figura 58 | Fotograma dos grupos de oposição criando o caos nas ruas..... | 289 |
| Figura 59 | Fotograma do locaute dos empresários dos transportes..... | 290 |
| Figura 60 | Fotograma registra Patricio Guzmán diante de Salvador Allende. | 290 |
| Figura 61 | Fotograma da multidão comemorando o fim do locaute..... | 292 |
| Figura 62 | Fotograma grupo Quilapayún nas comemorações do fim do locaute..... | 292 |
| Figura 63 | Fotograma da fachada de uma fábrica ocupada..... | 293 |
| Figura 64 | Fotograma de uma mensagem humorada e com sagaz crítica social e política..... | 293 |
| Figura 65 | Fotograma de desfile de um cordão industrial..... | 294 |
| Figura 66 | Fotograma que representa o protagonismo feminino..... | 294 |
| Figura 67 | Fotograma de uma assembleia no espaço da fábrica..... | 297 |
| Figura 68 | Fotograma do plano detalha de um papel nas mãos de um trabalhador..... | 297 |
| Figura 69 | Fotograma dos camponeses de uma ocupação lendo suas exigências aos funcionários da CORA..... | 301 |
| Figura 70 | Fotograma dos camponeses que ouvem a resposta de um funcionário da CORA..... | 301 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 71 | Fotograma que explora o <i>plongée</i> ao registrar a fala do funcionário do Estado..... | 302 |
| Figura 72 | Fotograma que representa o protagonismo popular diante dos funcionários do Estado..... | 302 |
| Figura 73 | Fotograma representa o protagonismo popular..... | 306 |
| Figura 74 | Fotograma de um armazém popular..... | 306 |
| Figura 75 | Fotograma <i>O Poder Popular</i> | 341 |
| Figura 76 | Detalhe fotograma <i>O Poder Popular</i> | 341 |
| Figura 77 | Capa <i>Chile Hoje</i> (Boletim Informativo)..... | 373 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---------|--|
| AI-5 | Ato Institucional nº 05/1968 |
| CCE | Centro de Cinema Experimental |
| CEC | Centro de Estudos Cinematográficos |
| CIA | Agência Central de Inteligência |
| CORA | Corporação pela Reforma Agrária |
| CPC | <i>Confederación de Producción y Comercio</i> |
| CPI | Comissão Parlamentar Inquérito |
| CSC | Conselho Superior de Censura |
| CUT | Central Única dos Trabalhadores |
| DC | Democracia Cristã |
| DCCP | Departamento de Censura de Diversões Públicas |
| DFSP | Departamento Federal de Segurança Pública |
| DG-DPF | Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal |
| DINA | <i>Dirección de Inteligência Nacional</i> |
| DINAC | <i>Dirección Nacional de Abastecimiento y Comercialización</i> |
| DPF | Departamento de Polícia Federal |
| DSN | Doutrina de Segurança Nacional |
| EAC | Escola de Artes da Comunicação |
| EOC | Escola Oficial de Cinematografia |
| FNPL | Frente Nacionalista Pátria e Liberdade |
| FOCH | <i>Federación Obrera de Chile</i> |
| FRAP | Frente de Ação Popular |
| FUNARTE | Fundação Nacional de Arte |
| GAP | Grupo de Amigos Pessoais |
| ICAIC | Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos |
| IC | <i>Izquierda Cristiana</i> |
| INC | Instituto Nacional do Cinema |
| JAPs | Juntas de Abastecimento e Controle de Preços |
| MAM-RJ | Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro |
| MAM-SP | Museu de Arte Moderna de São Paulo |
| MASP | Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand |
| MEC | Ministério da Educação e da Cultura |

| | |
|---------|---|
| MIC-SP | Mostra Internacional de Cinema em São Paulo |
| MJ | Ministério da Justiça |
| MIR | <i>Movimiento Izquierda Revolucionaria</i> |
| NSC | Conselho Nacional de Segurança |
| NFB | <i>National Film Board</i> |
| OEA | Organização dos Estados Americanos |
| ORTF | <i>Office de Radiodiffusion-Télévision Française</i> |
| OPM-DS | Organização Revolucionária Marxista Democracia Socialista |
| PADENA | Partido Democrático Nacional Popular |
| PAL-R | <i>Partido Agrário Laborista Recuperacionista</i> |
| PAN | Partido da Ação Nacional |
| PC | Partido Comunista |
| PCSC | Partido Conservador Social Cristão |
| PCU | Partido Conservador Unido |
| PDC | Partido da Democracia Cristã |
| PDP | Partido Democrático do Povo |
| PT | Partido dos Trabalhadores |
| PIR | <i>Partido Izquierda Radical</i> |
| PN | Partido Nacional |
| POS | <i>Partido Obreiro Socialista</i> |
| PR | Partido Radical |
| PSP | Partido Socialista |
| SCDP | Serviço de Censura de Diversões Públicas |
| SCDP-SP | Serviço de Censura de Diversões Públicas de São Paulo |
| SIAN | Sistema de Informação do Arquivo Nacional |
| SLON | Serviço de Lançamento de Obras Novas |
| SR | Superintendência Regional |
| SR-SP | Superintendência Regional em São Paulo |
| TIAR | Tratado Interamericano de Assistência Recíproca |
| UP | Unidade Popular |
| VNP | Vanguarda Nacional do Povo |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 28 |
| 2 | O CINEMA LATINO-AMERICANO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970: ARMA POLÍTICO-IDEOLÓGICA DE LUTA E DE RESISTÊNCIA..... | 60 |
| 2.1 | DO GLOBAL AO LOCAL: PROBLEMATIZANDO A GUERRA FRIA NA AMÉRICA LATINA ENTRE TENSÕES, NEGOCIAÇÕES E NÃO ALINHAMENTO..... | 63 |
| 2.2 | A GUERRA FRIA NO CHILE: A “VIA CHILENA” AO SOCIALISMO E A “EXPERIÊNCIA CHILENA”..... | 72 |
| 2.3 | A GUERRA FRIA E A CULTURA DA MÍDIA: AS REPRESENTAÇÕES ENTRE REPRODUÇÃO SOCIAL E RESISTÊNCIAS – O <i>NUEVO CINE LATINOAMERICANO</i> | 89 |
| 2.3.1 | História e Cinema: a representação da realidade e o cinema como prática social..... | 89 |
| 2.3.2 | O filme como uma produção cultural, artística e intelectual e o compartilhamento de experiências..... | 91 |
| 2.3.3 | O Novo Cinema Latino-Americano (NCL): representações da realidade, engajamento, compromissos com a realidade social e política, militância e resistência..... | 100 |
| 2.4 | PATRICIO GUZMÁN ANTES DE <i>A BATALHA DO CHILE</i> : TRANSITANDO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA EXPERIMENTAL..... | 115 |
| 2.5 | O CINEMA DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE..... | 145 |
| 2.6 | O CINEMA DIRETO..... | 151 |
| 2.6.1 | Patricio Guzmán e a preferência pelo cinema direto?..... | 154 |
| 3 | <i>A INSURREIÇÃO DA BURGUESIA (1975) E O GOLPE DE ESTADO (1976): PARA ALÉM DA CRÔNICA DE UM GOLPE ANUNCIADO.....</i> | 157 |
| 3.1 | DE SANTIAGO A ESTOCOLMO: OS PRIMEIROS PASSOS DE UMA EPOPEIA CINEMATOGRAFICA..... | 160 |
| 3.2 | <i>A INSURREIÇÃO DA BURGUESIA (1975) E O GOLPE DE ESTADO (1976): AS IMAGENS DA VIOLÊNCIA.....</i> | 175 |
| 3.2.1 | O <i>spoiler</i>: o bombardeio ao Palácio <i>La Moneda</i>..... | 175 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.2.2 | A cicatriz da tomada em <i>A Batalha do Chile</i>..... | 177 |
| 3.2.3 | Entre as ações da <i>Frente Nacionalista Pátria e Liberdade</i> e do Partido Democrata Cristão: a escalada fascista..... | 179 |
| 3.2.4 | O prelúdio de <i>O Golpe de Estado: El Tancazo</i> em 29 de junho de 1973..... | 191 |
| 3.2.5 | A montagem das duas primeiras partes de <i>A Batalha do Chile</i> e o cadência do acirramento e das imagens das violências..... | 204 |
| 3.2.6 | <i>O Golpe de Estado</i> e o fortalecimento dos <i>cordões industriais</i> e as contradições no interior da UP..... | 211 |
| 3.2.7 | O Golpe de Estado e o impacto social e político das imagens..... | 228 |
| 3.2.8 | A violência e a violação dos direitos humanos..... | 236 |
| 3.3 | <i>A BATALHA DO CHILE – A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS: O PREMIADO DOCUMENTÁRIO E A CIRCULARIDADE DAS IMAGENS</i>..... | 238 |
| 4 | <i>O PODER POPULAR (1979): A EXPERIÊNCIA CHILENA TECIDA E COMPARTILHADA</i>..... | 242 |
| 4.1 | O CINEASTA PEDRO CHASKEL: MAIS QUE O EDITOR DE <i>A BATALHA DO CHILE</i>..... | 250 |
| 4.2 | O MOVIMENTO DOS <i>POBLADORES</i>, OS <i>CORDONES INDUSTRIALES</i> E OS <i>COMANDOS COMUNALES</i>: GESTANDO E CRIANDO O PODER POPULAR..... | 261 |
| 4.3 | COM A PALAVRA PATRICIO GUZMÁN: <i>A RESPOSTA DE OUTUBRO</i> E OS <i>CORDÕES INDUSTRIAIS</i>..... | 266 |
| 4.4 | <i>O PODER POPULAR</i> EM 4 ATOS: UM PANORAMA, ALGUMAS RESPOSTAS, ALGUMAS CONTRADIÇÕES E UMA POTÊNCIA..... | 271 |
| 4.4.1 | Um panorama nada favorável à Unidade Popular: as organizações patronais orquestrando um locaute..... | 272 |
| 4.4.2 | Algumas respostas: construindo o Poder Popular..... | 282 |
| 4.4.3 | Algumas contradições: o devir histórico se constrói no movimento dialético..... | 296 |
| 4.4.4 | Uma potência: compartilhando experiências e semeando luta, militância e resistência..... | 310 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 5 | <i>A BATALHA DO CHILE – A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS</i> | 316 |
| 5.1 | A MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA EM SÃO PAULO (MASP) | 319 |
| 5.2 | LEON CAKOFF DRIBLANDO A CENSURA: A MOSTRA <i>INTERNACIONAL DE CINEMA EM SÃO PAULO (MASP)</i> | 327 |
| 5.3 | <i>A BATALHA DO CHILE – O PODER POPULAR (1979) NA 3ª MIC:</i> INDÍCIOS DE UM SUCESSO INTERNACIONAL..... | 337 |
| 5.4 | O ITINERÁRIO DA TRILOGIA <i>A BATALHA DO CHILE</i> : ENTRE MADRID, SÃO PAULO E HAVANA..... | 351 |
| 5.5 | <i>A BATALHA DO CHILE</i> NA IMPRENSA BRASILEIRA: UMA PREMIAÇÃO ENUNCIADA..... | 374 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 384 |
| | FONTES E REFERÊNCIAS | 395 |

1 INTRODUÇÃO

Muitos historiadores no século XXI se questionaram sobre qual o lugar social da pesquisa histórica. Entre *Fake News* e “revisonismo histórico”, problematizaram e profetizaram qual o espaço a ser ocupado pelo historiador e pela pesquisa histórica. É inevitável que o ofício do historiador esteja preso a um espaço geográfico e temporal, e que suas problemáticas digam mais respeito ao presente que ao passado. Toda pesquisa histórica está marcada por métodos inerentes ao ofício, às fontes documentais selecionadas e à problemática elaborada. E todo esse combo diretamente relacionado às espacialidades e às historicidades. Em meio a essas questões que não são fáceis de observar e muito menos de tomar conscientizar no “turbilhão” do doutorado situo-me como pesquisadora.

Como historiadora comecei a refletir sobre a possibilidade de ingressar em um programa de doutorado logo após as eleições de 2014, quando o candidato derrotado declarou, em rede nacional de televisão, a ingovernabilidade da presidenta eleita. Naquele momento, o doutorado era apenas a pontinha do *iceberg*, ainda não era um plano concreto. Alguns anos se passaram. Uma historiadora trabalha com o tempo, mas não consegue controlá-lo, e, quando eu decidi realmente voltar ao universo acadêmico, lá pelos idos de 2017 (e estava enferrujada para aquele espaço), sabia que seria uma aventura sobrecarregada de dificuldades. Teria que conciliar meu ofício com uma família, com uma trajetória profissional e pessoal, com anseios e receios, angústias, expectativas e esperanças (e uma pitada de imprevisibilidade histórica), com protocolos, prazos, compromissos institucionais, com bloqueios de ideias e de escrita.

Como pesquisadora não percebo que não cai de paraquedas nesse objeto de pesquisa. Penso que fui atraída magnética e conscientemente a ele. Surpreendi-me ao assistir pela primeira vez o documentário *A Batalha do Chile* na televisão da casa de uma amiga no início dos anos 2000, enquanto realizava o mestrado na Universidade Federal do Paraná. Levantei uma série de questionamentos quando revi a trilogia pelo *YouTube*, no conforto da minha casa no interior de Santa Catarina, mais especificamente na cidade de Videira (que deu mais de 75% de votos ao inominável nas eleições em 2018 e 2022), no contexto do processo de *impeachment*

da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. E chorei, em um misto de tristeza e esperança, no cinema *Petra Belas Artes* em São Paulo, quando a trilogia foi exibida, em outubro de 2017, na programação da *Mostra Paixão de Memória*, uma parceria do Instituto Vladimir Herzog, da Caixa Belas Artes e do SESC. Naquela ocasião, ao final da exibição de *O Golpe de Estado*, um silêncio ensurdecedor tomou conta da pequena sala escura e, por alguns minutos, nenhuma pessoa ousou levantar-se da poltrona. Entretanto, no final da exibição de *O Poder Popular*, ecoou o mais potente grito de *Fora Temer!* Talvez esse tenha sido o exato momento em que esta tese começou a ser gestada.

Esta investigação tem como objeto de estudo e eixo basilar o documentário *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* que está organizado na forma de uma trilogia – *A insurreição da burguesia* (1975), *O Golpe de Estado* (1976) e *O Poder Popular* (1979).¹ A obra é resultado do trabalho de um coletivo cinematográfico que se atribuiu o nome *Equipe do Terceiro Ano*² e que, inicialmente, foi um projeto do realizador chileno Patricio Guzmán³. As tomadas de primeira mão⁴ foram realizadas entre outubro de 1972 e setembro de 1973, mas todo processo de

¹ Título original: *La Batalla de Chile – la lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979): 1ª parte *La Batalla de Chile: La insurrección de la burguesia* (1975); 2ª parte *La Batalla de Chile: El Golpe de Estado* (1976); 3ª parte *La Batalla de Chile: El Poder Popular* (1979). Optou-se por utilizar no texto o título e os subtítulos em português e não no idioma original. Além disso, optou-se por mencionar, ao longo do texto, nos casos específicos, apenas os subtítulos de cada uma das partes para tornar a leitura mais fluída. Convencionou-se utilizar a versão do box da *Icarus Films – Five Films by Patricio Guzmán: The Battle of Chile to Nostalgia for the Light* – composto por 8 DVDs: *A Batalha do Chile* (3 DVDs); *Chile, Memória Obstinada* (1997); *O Caso Pinhochet* (2001); *Salvador Allende* (2004) e *A Nostalgia da Luz* (2010). Além destes filmes, o box inclui alguns curtas-metragens de Guzmán e o documentário *Filmar Obstinadamente* (2014), de Boris Nicot. Na edição do box, a narração é realizada por Abílio Fernandez. Padronizou para a pesquisa a análise da versão do DVD porque há variação de minutagem se comparada com a versão disponível no YouTube, com alguns minutos de diferença. A autora considerou tal precisão de extrema importância para informar ao leitor.

² *Equipo El Tercer Año*. Este coletivo cinematográfico era composto inicialmente por Patricio Guzmán (roteirista e diretor), Jorge Müller Silva (diretor de fotografia e operador de câmera), Frederico Elton (chefe de produção), José Pino (assistente de direção) e Bernardo Menz (diretor de som). O realizador Pedro Chaskel também fez parte da equipe a partir de 1974 quando teve início o processo de montagem do documentário em Cuba. Além dele, a partir do processo de montagem no ICAIC completaram a *Equipe do Terceiro Ano* Marta Harnecker e Julio García Espinosa (Guzmán, 1977c, pergunta n° 51.).

³ O projeto do cineasta chileno Patricio Guzmán Lozanes, nascido em 1941, era filmar os três anos do governo da Unidade Popular (UP) sob a presidência de Salvador Allende. Daí a origem do nome do coletivo cinematográfico: as tomadas registradas a partir de fevereiro de 1973 iriam compor o documentário “O terceiro ano”.

⁴ A expressão “tomadas de primeira mão” está intimamente relacionada ao cinema direto e refere-se ao processo de registro das imagens no momento em que ocorrem nas circunstâncias espaciais e temporais em que estão acontecendo. Geralmente, no cinema documentário são utilizadas imagens de arquivo. As “tomadas de primeira mão” não são imagens de arquivo. O conceito de “tomada” utilizado nessa pesquisa será desenvolvido na sequência.

montagem da trilogia aconteceu no icônico *Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica* (ICAIC)⁵, em Havana.

Segundo Ariel Arnal Lorenzo (2015, p. 07-08), “*A Batalha do Chile é hoje um verdadeiro documento histórico audiovisual, sem dúvida o mais completo que existe até o momento sobre o governo da Unidade Popular e o Golpe de Estado*”.⁶ Para o autor, a excepcionalidade do documentário dirigido por Patricio Guzmán não está nos elementos estéticos e narrativos ou técnicos de filmagem e montagem, mas em seu conteúdo.

A *Equipe do Terceiro Ano* conseguiu realizar o registro de um processo histórico que se desenrolava no Chile da Unidade Popular (UP) sob o governo do presidente Salvador Allende. Os títulos de cada parte do documentário sintetizam momentos da conjuntura cujo clímax foi um violento Golpe de Estado em 11 de setembro de 1973. O processo representado na trilogia dialoga e é consonante com o contexto histórico da Guerra Fria⁷ em uma perspectiva Global⁸ e de Guerra Fria

⁵ O *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) foi fundado em 24/03/1959 – a primeira instituição cultural após a Revolução – e envolveu diversos militantes do Partido Socialista Popular (PSP, 1925) e do Partido Comunista Cubano (PC, 1965) e revolucionários, cineastas e teóricos do Novo Cinema Latino-americano (NCL). Entre eles, Alfredo Guevara (diretor entre 1959 e 1982; e entre 1992-2000), Julio Garcia Espinosa (diretor entre 1982 e 1991), Tomás Gutierrez Alea e Santiago Alvarez. Foi criado com o propósito de promover uma revolução cultural, democratizando e facilitando o acesso popular às artes e à cultura, oferecer recursos materiais e suportes para a produção cultural e difundir a “cultura revolucionária”. Além disso, o ICAIC foi um dos centros de irradiação e promoção do Novo Cinema Latino-Americano (NCL). Sobre a política cultural do ICAIC ver especialmente as pesquisas de Villaça (2010) e Dávila (2014).

⁶ Todas as citações de obras em língua espanhola, inglesa e francesa são livre tradução da autora. Optou-se em não inserir a observação “[livre tradução da autora]” ao lado de cada citação direta para não interromper a continuidade da leitura, especialmente naquelas inseridas nos parágrafos.

⁷ Segundo Munhoz e Rollo (2015, p. 139) o período que se estendeu de 1947 até 1991 teve como eixo central a “construção e consolidação de esferas de influência”. As tensões, os conflitos, os alinhamentos (ou não alinhamentos) e as negociações do mundo bipolarizado que envolvia “dois blocos organizados e dinamizados pelas duas únicas potências globais”. No entanto, cabe reforçar que, ao mesmo tempo em que ocorreu a “intensificação de conflitos em escala planetária”, intercalaram-se “certa estabilidade” e “padrões toleráveis e previsíveis de confronto”. Alternando períodos de tensão e de distensão, Estados Unidos e União Soviéticas e seus respectivos aliados, envolveram-se em confrontos indiretos (através dos “satélites”, aliados), fases de negociações (e outras de não negociação), interferiram em conflitos regionais (delimitando-os para que não escapassem do controle), investiram em propaganda político-ideológica, construíram inimigos, ampliaram a repressão e a perseguição a eles (inimigos internos e externos), incentivaram o medo da ameaça permanente de uma guerra nuclear de dimensões apocalípticas. Segundo Munhoz (2017), o arcabouço de propaganda político-ideológica de ambas as esferas, além de estabelecer os inimigos a serem combatidos, arquitetaram e estruturaram explicações pautadas pelo dualismo maniqueísta: capitalismo e comunismo; imperialismo e anti-imperialismo; comunismo e anticomunismo, colonialismo e anticolonialismo.

⁸ A nova historiografia da Guerra Fria – que problematiza as relações internacionais, o alinhamento (e o não alinhamento), as conexões, as disputas ideológicas e de poder correlacionando acontecimentos, conjunturas e processos nacionais, regionais e globais – será debatida no primeiro capítulo da tese. O historiador chileno Segovia (2014, p. 14-15) exemplifica a complexidade da

Interamericana. O conceito elaborado por Tanya Harmer (2011; 2014) de *Guerra Fria Interamericana*⁹ será fundamental para compreender as interconexões entre o nacional, o regional e o global que estão nas tramas da narrativa fílmica construída em *A Batalha do Chile*. O conceito será um ponto essencial para problematizar e compreender a complexidade e a importância da participação da trilogia da *Equipe do Terceiro Ano* na 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (3ª MIC-SP), organizada pelo MASP, como será apresentada no último capítulo desta tese.

O que a *Equipe do Terceiro Ano*, com a câmera nas mãos de Jorge Müller, consegue fazer são extraordinárias tomadas¹⁰ que immortalizam imagens de um processo histórico, adquirindo estatuto de imagens sociais e históricas e, uma vez editadas na forma de trilogia, circularão em festivais e mostras internacionais de cinema e canonizarão um documentário. Receberão inúmeros prêmios e menções por sua importância histórica. A trilogia *A Batalha do Chile* se transformará

Guerra Fria denominando-a de Guerra Fria Global no Chile a partir da ideia de “imaginação revolucionária” e de como os acontecimentos globais, regionais e nacionais moldaram e modelaram os debates na América Latina, especialmente o caso de Cuba e do Chile. Dessa forma, aponta como a política soviética de coexistência pacífica e de distensão, a Revolução Cultural Chinesa, a Conferência Tri Continental em Havana, as ofensivas vietnamitas, as guerrilhas na América do Sul e o “sacrifício de Che Guevara” fomentaram o debate sobre o imperialismo e o anti-imperialismo, a revolução e a contrarrevolução. No caso específico do Chile, o debate revolucionário foi bastante intenso e revela toda essa complexidade. As eleições presidenciais e as alianças de centro-esquerda, o reformismo dos democratas cristãos, o paradoxo da revolução/legalidade e revolução/reformismo, engrossaram a problemática da “via pacífica ao socialismo” e fomentaram uma intensa discussão entre as esquerdas latino-americanas e europeias do período. Tais informações e especificações, no caso, a Guerra Fria no Chile, bem como o conceito de Guerra Fria Global, será desenvolvido a partir das diversas pesquisas de Segovia.

⁹ Utilizando extenso material diplomático de pesquisa alguns secretos e outros “desclassificados”, Harmer (2011, p. 246-247) demonstrou como desde o governo de Eduardo Frei o Brasil esteve atento e disposto a apoiar o Chile em libertar o país das ameaças internas e externas do comunismo. Desde a vitória eleitoral de Allende, passando por sua posse e por seus tumultuados anos e governos até o Golpe de Estado, em setembro de 1973, os tentáculos da política externa, da polícia secreta e do exército brasileiro estiveram a serviço de uma rápida intervenção militar. Na conclusão de sua obra, entre outras observações, Harmer aponta que logo a ditadura chilena tornou-se, ao lado da brasileira, a “queridinha de Washington”, embora em relação à opressão houve uma nítida diferença: “a Junta Militar no Chile não apenas utilizou a experiência do processo brasileiro, como superou as primeiras etapas experimentais do processo brasileiro. Washington desempenhou o papel de fomento da nova ditadura chilena para apreender rapidamente as lições brasileiras”. Para Harmer (2011, 250-51) as relações pós-11 de setembro não apenas aproximaram Brasil e Chile. Harmer demonstra que O Brasil ofereceu ajuda eficiente a Juan Manuel Contreras para exterminar e executar toda e qualquer movimento de oposição que se levantasse contra o novo governo estabelecido pela Junta Militar: “ofereceu ao conselho chileno ajuda imediata com repressão, trabalhando como assessores do novo regime, bem como diretamente interrogando e torturando prisioneiros no Estádio Nacional do Chile”. Uma síntese do conceito de Guerra Fria Interamericana pode ser encontrada no texto de Harmer (2014).

¹⁰ Além das tomadas de Müller estão inseridas imagens de outros três importantes cinegrafistas – que serão apresentados ao longo do texto da tese: Pedro Chaskel, Peter Hellmich e Leonardo Henricksen.

paulatinamente em cânone e em ícone da História do Cinema Chileno e do Cinema Latino Americano.

Em *A Batalha do Chile*, o Cinema e a História estão sintonizados e sincronizados. Conforme avançam os minutos, os planos-sequência¹¹, os planos¹², as cenas¹³, as sequências¹⁴, as panorâmicas¹⁵, os *travellings*¹⁶, os diferentes enquadramentos de planos (os planos gerais ou abertos, os planos médios, os planos americanos, os primeiros planos, os primeiríssimos planos, os *close-up*)¹⁷, os

¹¹ Registro de uma circunstância de mundo em uma sequência de planos sem o corte na tentativa de “dar a impressão” de captar “a realidade” “como ela acontece” (Aumont; Marie, 2003, p. 231-232). Torna-se fundamental destacar entre aspas tais termos uma vez que uma obra cinematográfica, mesmo o cinema documentário, é uma representação das circunstâncias do mundo. Tal conceito será importante e retomado no segundo capítulo da tese. Os planos-sequências serão recurso utilizado pelo cinegrafista Jorge Müller especialmente nas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*.

¹² Na linguagem cinematográfica, o conceito de “plano” é problematizado desde os primeiros teóricos. De uma maneira genérica equivale a “cada tomada de cena” ou “o segmento contínuo de uma imagem” entre um corte e outro, ou ainda, “a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto” (quando a câmera é fixa) (Xavier, 2008, p. 27).

¹³ A cena é o espaço dramático ou a unidade de ação – respectivamente, “um fragmento de ação dramática” ou “um momento facilmente individualizado da história contada” (Aumont; Marie, 2003, p. 45) – ou seja, um segmento dotado de “unidade espaço-temporal” (Xavier, 2008, p. 27).

¹⁴ A sequência é a unidade caracterizada “por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (Xavier, 2008, p. 27). Em outras palavras, sequência é “uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa” (Aumont; Marie, 2013, p. 54.).

¹⁵ A panorâmica está relacionada com o movimento da câmera em seu próprio eixo: para cima e para baixo, para a direita e para a esquerda, ou obliquamente. Geralmente, tal movimentação é utilizada para construir ou descrever os detalhes do espaço-tempo, antecipar movimentos da narrativa fílmica ou da história contada, “selecionar um detalhe significativo” ou revelar a subjetividade (Aumont; Marie, 2003, p. 201-202). A panorâmica oferece uma ideia de abrangência.

¹⁶ O *travelling* também está diretamente relacionado com o movimento da câmera, o “deslocamento do quadro em relação ao objeto filmado” (Aumont; Marie, 2003, p. 201-202). No *travelling* a câmera acompanha seja nas mãos do cinegrafista, mas geralmente em um suporte que permita o deslocamento, carrinho, grua, um automóvel (no caso da *Equipe do Terceiro Ano*), o movimento do objeto, do personagem.

¹⁷ Os enquadramentos de planos dizem respeito diretamente à posição e lugar da câmera em relação aos objetos ou personagens filmados. De uma maneira sintética e generalizante, pode-se afirmar que há o plano aberto (*long shot*) que oferece uma ambientação do personagem ou do objeto filmado; há o plano médio (*medium shot*) em que o personagem ou objeto ocupa o centro da cena, mas é possível ainda destacar detalhes do seu entorno; e o plano fechado (*close-up*) a câmera está posicionada e centralizada bem próxima do personagem ou do objeto, sem deixar visível muitos detalhes em seu entorno, geralmente reforça detalhes da subjetividade, da intimidade ou da descrição. Porém, analisar um filme exigem mais detalhes e seus efeitos. O plano geral oferece uma visão total do campo, o cenário, a posição dos objetos e personagens, pode ser um espaço interior ou exterior, efeito da grande proporção. Muitas vezes há necessidade de um plano de conjunto, o campo é mais fechado, mas é possível identificar e reforçar elementos ou detalhes. O plano americano filma o personagem do joelho para cima. Já o meio primeiro plano filma o personagem da cintura para cima. O primeiro plano registra o personagem do tórax para cima. O primeiríssimo plano enquadra o personagem dos ombros para cima, trata-se de destacar os detalhes (*close-up*). O plano detalhe é quando há o enquadramento em uma parte específica do corpo do personagem ou dos detalhes dos objetos, especialmente, os de pequeno tamanho. A análise de uma obra cinematográfica exige a observação e a intencionalidade dos enquadramentos (Aumont; Marie, 2003; Aumont, 2013; Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

*zoom*¹⁸, os *plongée* e os *contra-plongée*¹⁹, as tomadas laterais, frontais ou de nuca²⁰, os olhos e os ouvidos do espectador acompanham o desenrolar de um capítulo esplêndido, espetacular e trágico da História do Chile e da América Latina. O espectador é conduzido com todos os seus sentidos aguçados a trilhar o caminho da História que é representada e imortalizada na tela. Primeiro nas telas de cinema de inúmeros países – em sessões programadas nos festivais e mostras ou em exibição em salas do circuito comercial. À mesma época, chegam a ser exibidas em canais públicos de televisões, especialmente na Europa e em Cuba. Com os avanços tecnológicos dos meios de comunicação, das mídias e da *internet*, tornou-se possível ver e rever o documentário e a história por ele contada nas telas de televisão (com recurso dos aparelhos de VHS e DVD), dos computadores ou *laptops* e dos *smartphones*.

A história da UP, da “via chilena”, da “experiência chilena”²¹ e do Golpe de Estado é contada em *A Batalha do Chile – a História no Cinema* – e, ao mesmo tempo, o documentário da *Equipe do Terceiro Ano* compõe um importante capítulo da História do Cinema Chileno e do Cinema Latino-Americano – a História do Cinema. Sem desconsiderar essas duas possíveis abordagens da relação entre o Cinema e a História, essas práticas e possibilidades de investigação, a pesquisa desta tese concebe o cinema documentário *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* como uma fonte documental para a pesquisa histórica. Essa postura vem acompanhada de uma série de considerações. O historiador não pode ser apenas um espectador porque o seu ofício o impulsiona e o desloca para outra posição diante do filme: o de investigador que precisa cumprir rigorosamente os ritos de um minucioso método historiográfico.

¹⁸ Trata-se do movimento da objetiva, modificando o ângulo durante a tomada, aproximando (*zoom-in*) ou afastando (*zoom-out*) (Aumont; Marie, 2003; Aumont, 2013;

¹⁹ Em relação ao ângulo de enquadramento da câmera há o *plongée* que é, na linguagem cinematográfica, o efeito de mergulhar de cima para baixo. O *contra-plongée* é o enquadramento do ângulo de baixo para cima (Aumont; Marie, 2003, p. 98). Esses dois efeitos de enquadramento de ângulo estão relacionados com a questão do poder ou força: o *plongée* com o enfraquecimento ou a falta de poder; e o *contra-plongée* tem o efeito contrário, ressaltar o poder ou o empoderamento.

²⁰ Refere-se ao ângulo do enquadramento. No ângulo frontal, a câmera está em linha reta em relação ao rosto da pessoa filmada. O ângulo de perfil, 90° com o rosto da pessoa filmada. E há o ângulo de nuca, que filma o personagem por trás. (Aumont; Marie, 2003; Aumont, 2013; Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

²¹ Os conceitos de “experiência chilena” e “via chilena” serão debatidos historiograficamente no primeiro capítulo da tese.

A relação entre História e Cinema, do ponto de vista do registro histórico das imagens em movimento e do entretenimento, data de meados do século XIX²² – permitindo desde as origens a escrita de versões da história do cinema²³ – o filme (ficção ou documentário) compreendido como fonte documental para a pesquisa histórica remonta ao início dos anos 1970²⁴. Essa pesquisa está ancorada na perspectiva da História Social do Cinema e na concepção do cinema como prática social que está carregada de sentidos e significados que é capaz de originar e inspirar outras práticas sociais (Lagny, 1997, 2009; Valim, 2012). Trata-se do papel social das imagens e como o seu emprego em diferentes contextos marcados pela

²² Há uma extensa produção acadêmica que explora as primeiras décadas do cinema e a sua relação com o entretenimento e como atração e diversão popular nas feiras, exposições, espetáculos, teatros de variedades e até círculos de apresentação de inovações tecnológicas. As obras de Costa (2005) e de Morettin (2011a) apresentam um panorama sobre o contexto.

²³ A partir da História do Cinema é possível identificar como a linguagem cinematográfica transformou-se desde os primeiros filmes até a consolidação do mercado cinematográfico – passando por movimentos e escolas e o cinema experimental; sintetizar características de escolas e movimentos cinematográficos; classificar gêneros; estabelecer cânones; sistematizar coletâneas de nomes (diretores, realizadores, atores, atrizes) e títulos de filmes. Há vários compêndios de História do Cinema. Na maioria das vezes eles têm como eixo central preocupações estéticas e técnicas. Outras são fruto do impulso da cinefilia ou conduzidos pela busca em sistematizar a história da evolução do cinema. Michèle Lagny (1997) propõe que os filmes, enquanto documentos históricos, sejam problematizados em seus contextos de produção, distribuição e circulação e em relação à tradição cinematográfica em que estão inseridos ou que tangenciam. Lagny (1997) não despreza a importância da tradição cinematográfica e de obras que pretendem abarcar a trajetória do cinema, mas propõe problematizar o que impulsiona a organização dos compêndios que pretendem, na maioria das vezes, estabelecer os “cânones”, determinar a partir da estética quem merece destaque, elegendo as grandes cinematografias que merecem compor “a” História do Cinema – ou como ironiza Piere Sorlin (1985) a “sagrada” História do Cinema. Tanto Lagny quanto Sorlin problematizam e propõem historicizar a História do Cinema. Ambos formam seguidores dos estudos iniciados por Marc Ferro. Aqui cito como alguns estudos fundamentais e bastante didáticos. Valim (2012) problematiza como os gêneros cinematográficos se interconectam na relação Cinema e a História e na própria História do Cinema.

²⁴ O texto “O filme: uma contra-análise da sociedade?” (1971), do historiador francês Marc Ferro, defende pela primeira vez na historiografia o cinema como um novo e possível objeto de estudo e explica: “o filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha”. O que Ferro propõe no seu texto é que a postura de um historiador diante de um filme não seja de mero espectador, pois é possível buscar no “visível” o “não visível”, fazendo uma “contra-análise da sociedade”. Destaca também que frente a um novo objeto, há necessidade de novo método. Todos os filmes são potenciais objetos de estudo do historiador: “imagem ou não da realidade”, “documentário ou ficção”, “intriga autêntica ou pura invenção”. Todos possuem autenticidade porque não podem ser descolados da sociedade que os produziu. (Ferro, 1995, p. 203). No texto “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, Eduardo Morettin (2011b) – ao dissecar o texto “O filme: Uma contra-análise da sociedade?” (1971) – que é o marco fundante do uso do cinema como fonte documental – destaca o que fica explícito em Ferro: tanto filmes de ficção – sejam eles comprometidos ou não com discursos históricos ou com reconstituição do passado – quanto documentários – aqueles que se pretendem atrelados diretamente ao real, à autenticidade – podem ser objeto do historiador. E ambos, independentemente de sua natureza – ficção ou documentário –, não são neutros ou imparciais. Importante ler o texto original de Marc Ferro e depois a análise realizada pelo professor Eduardo Morettin. Importante ainda destacar que, no Brasil, dois textos (Kornis, 1992; Napolitano, 2008) que discutiram a questão do cinema como fonte histórica e tornaram-se fundamentais foram para os primeiros trabalhos no início dos anos 2000.

historicidade e materialidade adquirem contornos políticos, sociais, ideológicos que superam a mera característica de imagem encerrada em si mesma. Acrescenta-se a estas observações a concepção de que o cinema é uma produção cultural, artística e intelectual, cujo principal objetivo é o compartilhamento de experiências (Williams, 2011).

A Batalha do Chile está entre os documentários mais assistidos desde o seu lançamento em meados da década de 1970. A trilogia não apenas ocupou páginas de periódicos especializados (ou não) em crítica cinematográfica. E circulou por inúmeras mostras e festivais internacionais de cinema. Na última década, o número de artigos científicos e de teses e dissertações que se propuseram a analisar a trilogia se proliferaram e suas abordagens problematizaram as questões referentes à memória histórica, ao papel social das imagens, à circularidade e transnacionalidade do documentário. Entre a extensa produção acadêmica sobre *A Batalha do Chile*, considerou-se importante destacar algumas delas.

A produção de artigos científicos, dissertações e teses que tem o documentário *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* como tema principal ou secundário é bastante extensa, no exterior e no Brasil. Na última década foram desenvolvidas pesquisas de grande importância, seja por terem privilegiado questões históricas ou metodológicas, por terem focado no documentário em si ou em material extra fílmico, especialmente de arquivo, ou por abordar a cinematografia de Patricio Guzmán tangenciando *A Batalha do Chile*. A quase totalidade dessa produção relaciona-se em maior ou menor medida à questão da memória.²⁵

Em 2013, Ariel Arnal Lorenzo publicou o artigo *El cine como fuente para la historia: “La Batalla de Chile”* em que apresenta uma breve análise da terceira parte da trilogia, *O Poder Popular*. A sua argumentação está estruturada sobre a premissa da consciência histórica de Patricio Guzmán e sua equipe. Lorenzo destaca a importância de Jorge Müller ao registrar as tomadas e as sequências; do diálogo

²⁵ O catálogo da oficina *Paixão de memória: Patricio Guzmán*, realizada em São Paulo entre 05 e 18 de outubro de 2017, no Cine Petra Belas Artes, sintetiza a conexão entre a cinematografia e a problemática da memória: “Essa é a segunda vez que o IVH tem o privilégio de trazer ao Brasil o cineasta chileno Patricio Guzmán, cuja obra está diretamente ligada a intenção de manter viva a memória das atrocidades ocorridas durante a ditadura militar que vigorou em seu país natal entre 1973 e 1990, não somente como registro factual, mas também seus desdobramentos e cicatrizes que ainda hoje se encontram abertas” (Sottili, 2017, s./p.). Essa dimensão da memória tangenciará em maior ou menor intensidade a questão da memória histórica.

íntimo entre som e imagem; dos recursos sonoros; da narrativa em voz *over*; das entrevistas para garantir o registro do dinamismo das situações. Indica que, depois de montadas as duas primeiras partes da trilogia, havia restado “muito material historicamente valioso, mas que não se encaixava no que os dois filmes mostravam”. Entretanto, “se tratava de material que aprofundava a opinião e ação dos trabalhadores e habitantes dos bairros populares, assim como, a consequente organização política derivadas das *tomas*” (Lorenzo, 2013, p. 67).

No ano de 2015, na Espanha, Lorenzo defendeu sua tese intitulada *La construcción de la memoria y la consciencia histórica en La Batalla de Chile*. O eixo central da pesquisa é a trilogia de Patricio Guzmán. A questão que norteia a tese está centrada na memória histórica, mais especificamente na ideia de que no documentário está presente e visível a consciência histórica da *Equipe do Terceiro Ano*. Porém, essa consciência histórica do que ocorria no Chile, no início da década de 1970, – traduzida em imagens – não é algo extraordinário ou apenas dos envolvidos na realização do documentário. O autor preocupa-se em contextualizar historicamente e, ao mesmo tempo, inserir o documentário *A Batalha do Chile* no universo do Novo Cinema Latino-americano. Nas palavras de Lorenzo, consciência histórica é “a consciência de entender-se como parte da história, de viver privilegiadamente um processo único na América Latina e que, passe o que passe, qualquer que seja o desfecho, é preciso registrar o testemunho dele para a posteridade” e reforçar a “consciência histórica: é o que Patricio Guzmán e sua equipe tem em meados de 1972” (Lorenzo, 2015, p. 147).²⁶

Em suas conclusões, Lorenzo frisa que a *Equipe do Terceiro Ano* “constrói a memória”, ação que é definida como “por ofício e experiência a serviço da memória de um país, de um processo revolucionário, de um povo, recorrendo assim à diversidade de *memorabilias*”. Pouco mais adiante conclui: “a consciência histórica é, neste caso, o critério hierarquizador do que é mais importante e o que não é, o que se converterá em memória e o que passará definitivamente ao esquecimento”

²⁶ Essa definição de Lorenzo é inferida a partir da carta escrita por Patricio Guzmán a Chris Marker, em novembro de 1972, em meio aos reflexos da crise de desabastecimento e de produção a partir do locaute, iniciado no mês anterior.

(Lorenzo, 2015, p. 226; 227).²⁷ A pesquisa de Lorenzo não avança em questões teóricas ou metodológicas, nem no âmbito do acervo documental utilizado.

Em 2016, Natacha Scherbovsky apresentou sua dissertação *Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán: el caso del documental “La Batalla de Chile”*, na FLACSO/Equador. A partir de uma abordagem de antropologia visual para analisar as imagens e da entrevista etnográfica, Scherbovsky costura elementos do contexto histórico e político com as perspectivas dos realizadores, envolvidos no projeto *A Batalha do Chile*, e cineastas e militantes de segmentos da UP. A autora reconstrói o circuito da produção – desde as filmagens até o processo de montagem – e circulação do documentário a partir de entrevistas dos membros da *Equipe do Terceiro Ano*.²⁸ Nas palavras de Scherbovsky, as entrevistas a fizeram perceber “as vozes e olhares dos demais membros da equipe” e conclui: “compreendi, então, que suas perspectivas e vozes eram valiosas; haviam sido fundamentais e indispensáveis na construção da montagem do filme”. Em relação à dimensão político-ideológica do documentário, afirma que as imagens representam “uma realidade conflitiva, contraditória, em permanente movimento, que não somente desvendava os aspectos visíveis, senão também as dimensões ocultas” (Scherbovsky, 2016, p. 160-161).

A pesquisa de Scherbovsky contribui para deslocar o foco apenas da persona-diretor Patricio Guzmán e compreender o documentário *A Batalha do Chile* como resultado do trabalho de um coletivo cinematográfico. Scherbovsky realizou entrevistas e, ao analisá-las, apresentou elementos para pensar “as práticas de exibição, circulação e recepção do documentário no período da ditadura, posteriormente no processo de transição democrática e durante a democracia contemporânea”. E, por fim, conclui: “recuperamos os diferentes usos políticos do filme”, respectivamente, “como um discurso de denúncia e contrainformação, como um discurso de disputa pela memória e como um discurso pedagógico para as lutas sociais atuais” (Scherbovsky, 2016, p. 162).

²⁷ Para reforçar a importância da construção da memória em *A Batalha do Chile*, Lorenzo utiliza o documentário *Chile, memória obstinada* (1997) apenas como ilustração, não o problematiza, para completar seu argumento da importância da memória para a história.

²⁸ Scherbovsky realizou entrevistas com Patricio Guzmán, Bernardo Menz e Pedro Chaskel – membros da Equipe do Terceiro Ano – e com outras pessoas envolvidas com o contexto de produção do documentário *A Batalha do Chile*: o cineasta Carlos Flores (militante do MIR), o escritor Jorge Montealegre (militante da IC), o cineasta e crítico José Román, cineasta (militante da CUT), o cineasta e diretor de som Mario Díaz, o cineasta Orlando Lübbert (militante do PS), o cineasta Sergio Navarro (militante do MAPU) e a comunicadora Victoria Quevedo (militante das JAPs).

Em 2018, na França, Julien Joly, defendeu a tese *Le cinéma de Patricio Guzmán: Histoire, mémoires, engagements; un itinéraire transnational*. Joly parte da premissa que “as obras de arte têm várias vidas dependendo da dinâmica da história em movimento” e ele se propõe desenvolver “um aprofundamento da vida de cada obra” de Patricio Guzmán caracterizado como um mediador transnacional. Joly problematiza o processo de construção da cinematografia do diretor chileno entrelaçada com sua biografia, especialmente relacionada aos deslocamentos geográficos, estabelecendo redes transnacionais de envolvimento profissionais e afetivos. Em sua tese, propõe uma sistematização cronológica da cinematografia de Guzmán em quatro momentos. O primeiro da década de 1940 até 1972, da infância, passando por suas primeiras incursões pelas artes, até o documentário *A resposta de outubro*. O segundo de 1973 até 1979, do envolvimento com o registro dos últimos meses da UP até o exílio, quando se tornou um “defensor do sonho desfeito”. O terceiro de 1980 até 1997, marcado pelo “aprofundamento da sua experiência do exílio” até a produção de *Chile, memória obstinada*. O quarto de 1997 até 2016, período marcado pelo reconhecimento internacional e pela cinematografia “dedicada às lutas pela memória” (Joly, 2018, p. 26; 27; 29-30).

A grande contribuição de Joly está diretamente relacionada, por um lado, à dimensão da transnacionalidade, enfatizando a condição de exílio e o estabelecimento de conexões profissionais entre Patricio Guzmán e realizadores de outras nacionalidades. E, por outro, à preocupação com a produção, difusão e recepção da cinematografia de Guzmán, especialmente na França. Julien Joly, ao concluir sua pesquisa, aponta que a condição do exílio e da perspectiva da sua identidade chilena marcam a transnacionalidade do cinema documentário de Patricio Guzmán. Nas palavras de Joly (2018, p. 508), “o exílio abre a possibilidade de observar o próprio país com (e no) olhar do outro, do estrangeiro, e assim tomar consciência do que é imperceptível sem a necessária distância”.²⁹

No Brasil, o interesse pela obra cinematográfica de Patricio Guzmán tem alimentado diversos artigos e pesquisas acadêmicas. Em 2015, resultado da sua tese de doutorado, Carolina Amaral de Aguiar publicou o livro *O cinema latino-americano de Chris Marker*. Nele há um capítulo dedicado à relação estabelecida entre o realizador francês e o Chile da UP, especialmente com o diretor Patricio

²⁹ Esta dimensão apontada por Joly foi, em certa medida, indicada por Mouesca e Orellana (2010). E será abordada nos dois últimos capítulos dessa tese.

Guzmán. A partir de extensa pesquisa documental realizada na França³⁰, Aguiar estabelece as conexões e a rede de solidariedade, o papel da SLON na produção e distribuição dos documentários *O primeiro ano* e *A Batalha do Chile*. Aguiar publicou diversos artigos que ampliam a rede de solidariedade ao cinema de exílio.

Em 2015, Luís Martins Villaça defendeu sua dissertação “*Nostalgia da luz*” (2010) e o filme-ensaio: *uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán*. O objetivo do autor é analisar o documentário *Nostalgia da Luz* e argumentar sobre sua caracterização como um filme-ensaio ou, melhor, analisar “as estratégias ensaísticas” utilizadas na construção fílmica (Villaça, p. 78.).³¹ Para compor sua pesquisa, Villaça analisa a terceira parte de *A Batalha do Chile*; *O Poder Popular* e *Chile, memória obstinada*. Interessa a essa pesquisa o movimento de retrospectiva que Villaça executa ao tomar como ponto de partida o documentário *O Poder Popular*. Especialmente os aspectos relacionados às tomadas realizadas por Jorge Müller e a “destreza que possui o cinegrafista” para registrar as ações ou as respostas dos trabalhadores e defensores da UP e do governo de Salvador Allende em relação ao locaute e a crise de produção e de abastecimento: “é notável a alta capacidade de atenção, observação e execução das tomadas”, o “domínio da técnica de operação de câmera” e os “propósitos de suas escolhas”. Ainda enfatiza que “a câmera no ombro do operador indica uma liberdade da sua movimentação” e, quando há uso do tripé para estabilizar a câmera, o cinegrafista explora planos mais aproximados, “garantindo um detalhamento das expressões” através do *close*” (Villaça, 2015, p. 37).

Em 2016, Bruno Vilas Boas Bispo apresentou a dissertação intitulada *As imagens da utopia no cinema documentário de Patricio Guzmán*. Em sua pesquisa, Bispo não avança em questões teóricas e metodológicas ou em fontes documentais. O objetivo do autor era analisar a representação fílmica da utopia na trilogia de *A Batalha do Chile*. Ao lado da utopia, Bispo adiciona a ideia de esperança – a partir de Ernst Bloch (*O Princípio Esperança*). Bispo (2016, p. 15) afirma que “houve experiências históricas em que a esperança de um mundo melhor ganhou concretude e formatos coletivos, orientaram ações, organizações políticas, movimentos de massas”. Partindo dessa premissa e dessa orientação teórica,

³⁰ ISKRA, Institut national de l’audiovisuel (INA) e Cinemateca Francesa. Além de pesquisa na Cinemateca Nacional do Chile e no ICAIC.

³¹ Villaça apresenta as características que encontrou no documentário *Nostalgia da Luz* que permitem classificá-lo como um filme-ensaio.

analisa como *A Batalha do Chile* é a construção de um mundo a partir da perspectiva da utopia e da esperança, na concepção de Ernest Bloch.

Em 2018, Fabio Monteiro publicou o livro *Allende: a história de Salvador Allende no cinema de Patricio Guzmán*, resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 2016. Apesar do interesse centrar-se no documentário *Salvador Allende*, Monteiro constrói sua argumentação entrelaçando-o com *A Batalha do Chile* e *Chile, memória obstinada*. Em 2022, Monteiro defendeu sua tese de doutorado intitulada *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre imagens políticas e a poética das imagens*. A preocupação central de Monteiro está em analisar a cinematografia de Guzmán sistematizada em três trilologias. O documentário *A Batalha do Chile*, em sua tese, assume a base a partir da qual a “trilogia dos testemunhos”³² é edificada – e é exatamente nesta construção argumental de Monteiro que reside o interesse dessa pesquisa.

Monteiro dialoga com a obra de Cecilia Ricciarelli, publicada em 2011. Ricciarelli constrói uma cinebiografia de Patricio Guzmán e argumenta ser possível observar retrospectivamente que na cinematografia do diretor chileno há uma segunda trilogia. A primeira, obviamente é *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas*, composta pelas três partes: *A insurreição da burguesia* (1975); *O golpe de Estado* (1976); *O Poder Popular* (1979). A segunda trilogia é composta por *Chile, memória obstinada* (1997), *O Caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2003). A esta Ricciarelli denomina “trilogia da memória”.

Monteiro, em sua tese *O cinema de Patricio Guzmán: história e memória entre imagens políticas e a poética das imagens*, também analisa a cinematografia do diretor pensando o conjunto de três documentários interligados por um eixo temático, apontando para a existência de uma terceira trilogia. Monteiro concorda com Ricciarelli, pois há uma segunda trilogia. No entanto, propõe analisá-la como “trilogia dos testemunhos”.³³ A terceira trilogia é composta por *Nostalgia da Luz* (2010), *O Botão de Nácar* (2015) e *A cordilheira dos Sonhos* (2019) e pensada por Monteiro como “trilogia da imensidão íntima”. Especialmente essa terceira trilogia caracterizaria um “fazer” documentário mais autorreflexivo: versa sobre o histórico e o político, mas como uma composição que explora a poética das imagens. Dessa

³² *Chile, memória obstinada* (1997), *O caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2004).

³³ Monteiro (2022) propõe refletir sobre ela como “trilogia do testemunho”, argumentando que Patricio Guzmán, assim como tantos personagens apresentados em seus filmes, é mais um testemunho da história do Chile.

forma, Monteiro corrobora com a tese de Joly: há na cinematografia de Patricio Guzmán um itinerário transnacional que é ao mesmo tempo geográfico, mas também autorreflexivo e poético. Monteiro (2022, p. 33) destaca que o cineasta chileno, no processo de reflexão sobre sua própria obra e a história recente do Chile, acaba por reforçar a “patrimonialização da sua própria cinematografia”.³⁴

Para compor o objeto central dessa pesquisa, recorre-se à Jaqueline Mouesca (1988, p. 73) que destaca uma especificidade nos documentários de Patricio Guzmán nos anos 1970³⁵: a postura do diretor como “um cineasta que registra certos fatos, vivendo-os como um sujeito ativo, participando de um modo diferente a como se concebia o documentário panfletário clássico, porque aqui se trata de olhar (ou mostrar) vivendo paralelamente a reflexão sobre o que se vê”.

O objetivo central dessa pesquisa é analisar a narrativa fílmica das três partes do documentário *A Batalha do Chile* em seu contexto de produção, distribuição e circulação / recepção. A ênfase será dada à narrativa fílmica. Apesar de analisar as duas primeiras partes da trilogia, essa pesquisa se debruçará com mais afinco à terceira parte, *O Poder Popular* (1979). A maior contribuição dessa pesquisa está relacionada à circulação e à recepção do documentário *A Batalha do Chile* na 3ª *Mostra Internacional do Cinema em São Paulo* (MASP), em 1979, com a utilização de uma documentação inédita. Pretende-se inserir o Brasil no circuito transnacional de circulação do documentário *A Batalha do Chile* e, ao mesmo tempo, demonstrar as conexões e as redes de contato que foram mobilizadas no país no contexto de vigência da ditadura civil-militar e de órgãos censórios para que o filme fosse exibido no evento cinematográfico.

A partir deste objetivo central, desmembraram-se cinco objetivos específicos que estarão diluídos nos quatro capítulos da tese.

O primeiro, decupar e realizar a análise fílmica da trilogia, dando especial ênfase à terceira parte – *O Poder Popular* (1979) –, articulando a narrativa fílmica (elementos textuais, entrevistas, depoimentos, texto narrador e imagens), os

³⁴ Essa patrimonialização e autodimensionamento seria para Monteiro (2018) uma característica marcante para pensar as escolhas cinematográficas de Patricio Guzmán, inclusive a decisão de narrar em primeira pessoa e de colocar-se dentro do universo da obra e da própria história recente do Chile.

³⁵ Tratam-se dos documentários *O Primeiro Ano* (1972), *A Resposta de Outubro* (1972) e a trilogia *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas: A insurreição da burguesia* (1975); *O golpe de Estado* (1976); *O Poder Popular* (1979).

recursos técnicos e estéticos, o contexto e a conjuntura em sua materialidade e historicidade de cada etapa do circuito comunicacional – produção, distribuição e circulação / recepção – privilegiando a circulação / recepção.

O segundo, comparar o texto do narrador de *A insurreição da burguesia* (1975) e *O Golpe de Estado* (1976) na edição do DVD (versão de 1997, com a narração de Abilio Fernandez) com o texto publicado na íntegra no livro *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas; un film chileno de Patricio Guzmán* (1977) e no livro *La Batalla de Chile: Historia de una película* (2020). Além dos detalhes de produção no livro *Chile: el cine contra el fascismo* (1977).

O terceiro, contextualizar e historicizar a trilogia articulando três níveis de temporalidade – a tradição (cinema direto), a conjuntura (Chile da UP entre fevereiro de 1971 e setembro de 1973) e o evento (Golpe de Estado) – e refletir como eles se articulam e interconectam no processo de filmagem (as circunstâncias das tomadas, intensidade e intencionalidade) e no processo de montagem (como “montagem de evidência”). Apesar de realizar esse movimento de articulação com as duas primeiras partes, a ênfase maior será dada à terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* (1979) e à representação da gestação do protagonismo popular (também presente nas duas primeiras partes da trilogia).

O quarto, sistematizar elementos que caracterizam a recepção do documentário *A Batalha do Chile*, identificando a circularidade em festivais e eventos cinematográficos, as premiações e os seus impactos sociais e históricos

O quinto, analisar a participação da trilogia na 3ª MIC-SP e realizar a sistematização da recepção no Brasil, bem como a distribuição e circulação do documentário, inserindo o Brasil no circuito transnacional de *A Batalha do Chile*; demonstrar, com base na documentação extra fílmica, as conexões e redes que foram mobilizadas no país no contexto de vigência da ditadura civil-militar e da censura; e a possível potência inspiradora da “experiência chilena” concreta de luta, engajamento, militância e resistência compartilhada no documentário. Ao ser exibido no Brasil, em 1979, o documentário também pode adquirir essa potência inspiradora de luta e resistência e de projeção de um devir histórico de transformação e de novas possibilidades históricas.

Pretende-se analisar a narrativa fílmica das três partes do documentário e contextualizar a partir das fontes documentais levantadas para a produção, a

distribuição e, principalmente, a circulação / recepção. A partir da historicização das imagens, das tomadas e dos plano-sequência, caracterizar cada uma das três partes. Acredita-se ser possível identificar três filmes diferentes – interconectados por uma tradição, uma conjuntura e vários eventos históricos – cada uma das partes possui uma cadência narrativa e uma intencionalidade própria.

A problemática que essa pesquisa levanta dialoga exatamente com a concepção de que a trilogia, *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas*, é um produto cultural, artístico e intelectual fruto de um trabalho coletivo iniciado com o propósito de registrar os três anos do governo de Salvador Allende, mas cujas representações da realidade histórica (conjuntura e eventos) ultrapassam a mera crônica dos “mil dias que estremeceram o mundo”³⁶. Há uma narrativa fílmica que representa a “experiência chilena”, a conjuntura e os eventos históricos. Essa experiência histórica com pitadas de imprevisibilidade e de consciência histórica dos atores sociais e do coletivo cinematográfico será compartilhada em um itinerário transnacional.

As duas primeiras partes – *A insurreição da burguesia* (1975) e *O golpe de Estado* (1976) – são independentes, mas possuem eixo estrutural básico: um processo histórico cujo clímax é golpe de Estado. Cada um dos filmes possui cadências narrativas diferentes e objetivos bastante precisos e definidos, conforme será demonstrado no segundo capítulo desta tese, relacionados diretamente à denúncia e à construção de uma narrativa contra-hegemônica. No entanto, compreende-se que *O Poder Popular* (1979) se desloca temporalmente das partes anteriores e enigmaticamente reconstitui o processo histórico de gestação e nascimento do Poder Popular.

Sinteticamente, em relação ao filme *O Poder Popular* a problemática que essa tese levanta diz respeito à historicidade e materialidade do processo das filmagens entre 1972 e 1973 e da montagem a partir de 1977. Neste sentido, seria possível considerar que *O Poder Popular* (1979) seja apenas um material fílmico riquíssimo que sobrou na mesa de edição e que não se encaixava nas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*? O novo processo de montagem é aleatório, imprevisto, acidental? Considerando o local icônico onde ocorre a edição – ICAIC,

³⁶ Empresta-se a referência ao título “Chile 1970-1973. Mil días que estremecieron al mundo: poder popular, cordones industriales y socialismo durante el gobierno de Salvador Allende”, do livro de Franck Gaudichaud (2016).

em Cuba, em meio às efemérides das duas décadas da Revolução Cubana – bem como, os responsáveis – Pedro Chaskel e Patricio Guzmán – envolvidos diretamente no processo de montagem, é possível considerar como algo fortuito, à mercê do acaso? Nesse ato de revisitar às tomadas realizadas por Jorge Müller – um detido-desaparecido desde novembro de 1974, uma vítima do terrorismo de Estado³⁷ da ditadura de Augusto Pinochet³⁸ – os realizadores reelaboram e ressignificam as imagens? Reelaboram e ressignificam o Poder Popular e a “experiência chilena” durante o processo da “via chilena” ao socialismo? Em outras palavras, analisado em sua historicidade e materialidade – o processo das filmagens em 1972 e o da montagem a partir de 1977 – é possível considerar que *O Poder Popular* (1979) seja apenas um material fílmico que sobrou e que não se encaixava nas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*?

³⁷ Esta pesquisa reforça a importância e a complexidade do conceito de “terrorismo de Estado” para precisar, com maior rigor, o conjunto de mecanismos, ferramentas, ações e aparato político-administrativo de justiça, de segurança, de policiamento, de aparelhamento e de militarização da sociedade para caracterizar e responsabilizar o Estado, instituições e órgãos e seus agentes, militares e civis, que agiram oficial e/ou extraoficialmente no planejamento, organização e sistematização tanto da estrutura repressiva, quanto das estruturas de poder e vigilância, bem como, da disseminação de uma “cultura do medo” ou “cultura do terror” – como parte do processo e como resultado final. No caso da América Latina, entre as décadas de 1960 e 1980, fundaram-se, estruturaram-se e consolidaram-se, no Cone Sul, regimes ditatoriais de caráter civil e militar e de segurança nacional que, por um lado, introduziram novos órgãos, instituições, práticas e técnicas repressivas e, por outro, reforçaram, reestruturaram e aprimoraram outros. O processo de institucionalização do terrorismo de Estado e de militarização e aparelhamento do Estado e da sociedade foi gradual e marcado por especificidades locais ou nacionais, porém com traços, elementos, mecanismos, aparato político-administrativo, práticas e técnicas similares ou coordenadas. Para legitimar-se, orquestrou a generalização do “terror” – físico, ideológico, psicológico – a partir de uma teia de produção, manipulação e controle de informações, de vigilância, de suspeição, de censura; de ações repressivas coordenadas, violentas e arbitrárias marcadas por sequestro, detenção, tortura, destruição física e psicológicas – a tríade detenção-tortura-desaparecimento foi uma metodologia institucionalizada –; do transbordamento do “terror” e seu efeito multiplicador para além de um indivíduo, atingindo familiares, redes de amizade, espaços sociais, impondo o silenciamento, a desmobilização, a clandestinidade, o exílio, desarticulando vínculos de solidariedade e de organização política e social; de uma estrutura institucionalizada e sistematizada de censura e de controle da produção cultural, artística e intelectual, dos meios de comunicação e das diferentes modalidades de educação (Padrós, 2005; Bauer, 2011).

³⁸ Não há consenso entre os historiadores que estudam os processos de instauração e institucionalização dos golpes e regimes ditatoriais de segurança nacional na América Latina sobre qual o termo mais adequado para caracterizá-los. Muitas pesquisas na perspectiva da Nova História Política no Chile das duas últimas décadas têm assinalado a participação de segmentos da sociedade civil, partidos políticos e setores do empresariado ao lado das forças armadas na derrubada violenta, entre as décadas de 1960 e 1970, de governantes eleitos democraticamente em países latino-americanos. Sobre a complexidade do tema alguns autores têm ampliado a discussão para o conceito de ditadura civil-militar também em relação ao caso chileno (Gaudichaud, 2013; 2020; Marquez, 2018; Olate, 2018). Sobre a ditadura de Augusto Pinochet uma das obras mais completas e elaborada a partir de uma extensa documentação dos arquivos secretos de Washington é de Peter Kornbluh (2023).

Para responder à problemática, essa pesquisa trabalhará com duas hipóteses que se interconectam nas tramas do processo histórico, da imprevisibilidade histórica, da tradição do cine direto e na tessitura do documentário.

A primeira está relacionada diretamente com a imprevisibilidade das circunstâncias históricas e a intensidade e intencionalidade da experiência – que é histórica e fez parte da realidade chilena durante o governo da UP – e que ecoa para ser compartilhada. Parte-se do princípio de que a experiência do Poder Popular registrada pela câmera da *Equipe do Terceiro Ano* manejada pelas habilidosas, engajadas, militantes e comprometidas mãos de Jorge Müller não são tomadas ao acaso. A sensibilidade, a perspicácia, a acuidade e, acima de tudo, o engajamento de Müller (e de outros membros do coletivo cinematográfico) se pereniza nas tomadas, nos primeiros planos e nos planos-sequência. Ao perpetuar as imagens, sincronizadas com o som, a experiência concreta vivida e compartilhada por muitos chilenos, cujo ápice pode ser localizado historicamente nas respostas dos movimentos populares e de trabalhadores ao locaute de outubro de 1972 – formação dos *cordões industriais*³⁹, amplificação dos *comandos comunais* e das JAPs, ampliação dos processos das *tomas* (ocupação de fábricas, minas e propriedades) –, o protagonismo popular é perenizado. Nesse sentido, o que parecia em 1972 como um conjunto de imagens que dizia respeito apenas aos *cordões industriais*, como sugere Patricio Guzmán, em 1977, assume outros sentidos e significados após a conclusão das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*. No processo de montagem no ICAIC entra em cena um personagem emblemático que precisa ser considerado: Pedro Chaskel. Pode-se inferir que, ao revisitar as imagens que não tinham sido incluídas em *A insurreição da burguesia* (1975) e *O golpe de Estado* (1976), Guzmán, Chaskel e possivelmente outros integrantes da *Equipe do Terceiro Ano*, por um lado, reconheceram a importância histórica do que restava na

³⁹ No texto da tese optou-se em utilizar a expressão “cordões industriais” porque a historiografia sobre o tema assim o procede, mesmo em língua portuguesa. Os *cordões industriais* estavam diretamente relacionados à caracterização dos setores industriais que congregavam fábricas de ramos produtivos e em regiões geográficas da cidade. Dessa forma, além de facilitar a chegada de matérias-primas e escoamento da produção. Além disso, os cordões industriais estiveram relacionados com a articulação política com os sindicatos e depois com os comandos comunais. Tratavam-se de comitês que agregavam representações dos trabalhadores de diferentes fábricas de um setor ou região da cidade. A pesquisa de Cury (2017) caracteriza os *cordões industriais*. Como na trilogia analisada os cordões industriais são um alicerce fundamental para a construção da narrativa fílmica considerou-se essencial utilizar a expressão em idioma original e em itálico. Pode ser traduzido em língua portuguesa como um comitê de fábrica que envolve as organizações de bairro e também de os comitês populares. Tendo consciência dessa abrangência, parece que a expressão *cordões industriais* é muito mais significativa.

mesa de edição. E por outro, podem ter evocado a experiência que compartilharam no passado, mais precisamente em 1972. A consciência histórica do coletivo cinematográfico, agora com a presença de Pedro Chaskel, avalia as experiências compartilhadas no passado (contexto de 1972) com as questões históricas do presente (pós-1977) e projetam um devir. O filme *O Poder Popular* (1979) não é prematuro, foi gestado em um tempo cronológico que permitiu à *Equipe do Terceiro Ano* reelaborar e ressignificar aquelas imagens. Tomadas que registraram uma experiência concreta compartilhada no passado e que o documentário, finalizado em 1979, em seu processo dialético do formar-se, compartilhará transnacionalmente.

A segunda hipótese, articulada e interconectada com a primeira, diz respeito à experiência chilena de participação política e de construção do protagonismo popular na trilogia *A Batalha do Chile*. Especificamente nas duas primeiras partes do documentário há um gradiente das forças populares defensoras da UP que, conforme avançam as investidas golpistas, progridem em um movimento crescente marcado pelo impulso da transformação social e pelo projeto de trilhar os caminhos rumo ao socialismo. No entanto, o golpe se consuma e o bombardeio ao *Palacio La Moneda*, a morte de Salvador Allende e a imediata onda de repressão e desmantelamento dos movimentos sociais e do Poder Popular transfiguram-se em imagens registradas, principalmente, pelas equipes de cinema e de televisão estrangeiras. Algumas imagens das violências e violações dos direitos humanos foram inseridas, especialmente no início e final das duas primeiras partes.⁴⁰ Quatro anos depois do lançamento de *A insurreição da burguesia* (1975), nasce a terceira parte, *O Poder Popular* (1979). Em outras palavras, a “batalha do Chile” não tem seu final na destruição ou repressão ao Poder Popular, mas sim na experiência do protagonismo popular. A terceira parte da trilogia representa alguns “recursos de esperança” que foram reais em seu tempo histórico passado e que foram perpetuados em película.

⁴⁰ A primeira parte, *A insurreição da burguesia*, é iniciada com a sequência dos aviões da Força Aérea chilena cortando o céu – registradas por Pedro Chaskel – e com o bombardeio ao Palácio *La Moneda* – tomadas registradas por Peter Hellmich. A sequência que encerra a primeira parte e que abre a segunda, é da tentativa não consumada de golpe no dia 29 de junho de 1973. Nesta sequência, o cinegrafista Leonardo Henrichsen filma sua própria morte. O final da segunda parte, *O golpe de Estado*, reapresenta as imagens dos aviões e do bombardeio ao *Palacio La Moneda* e insere imagens filmadas por Peter Hellmich que representam a repressão violenta nos bairros populares, o bojo do protagonismo popular.

O conceito de “recursos de esperança” está sendo pensado a partir do título da coletânea organizada pelo editor Robin Gable – *Recursos de Esperança*⁴¹ – que reúne um conjunto de ensaios, textos, conferências, entrevistas de Raymond Williams. Na entrevista *Prática da Possibilidade* (1987) Terry Eagleton, entre tantas perguntas e reflexões, retoma o tema do desalento ou do desapontamento nas lutas e embates políticos e nos movimentos sociais, especialmente dos trabalhadores. Eagleton sintetiza as experiências políticas e de produção acadêmica de Williams na afirmação “a necessidade de rejeitar qualquer tipo de desilusão”, reforçando que o “humanismo” e o “otimismo” perpassam toda a extensa obra do ativista, pensador e escritor britânico. Ao responder, Williams destaca a importância de se olhar com uma espécie de lupa os momentos em que o fracasso e o desapontamento impelem os sujeitos sociais a paralisar ou desanimar. E completa “devemos falar a favor da esperança, contanto que isso não signifique a omissão da natureza do perigo. Não acredito que o meu socialismo seja simplesmente o prolongamento de uma experiência anterior”. E finaliza poeticamente, mas explicitando o seu engajamento e a sua consciência política, “posso ver que é uma **época auspiciosa**: uma incorporação enraizada e indestrutível, embora em **constante mudança, de possibilidades de vida em comum**” (Williams, 2015, p. 472-475, grifos da autora).

Uma observação torna-se fundamental. Tem-se consciência que a ideia de esperança em Williams está diretamente relacionada à militância política e ao ativismo do intelectual britânico em relação ao desarmamento atômico e à defesa da natureza e do meio ambiente. No entanto, nos textos selecionados para compor a coletânea, reforçam-se a sua experiência política como ativista e como intelectual, seu compromisso e engajamento com as questões culturais, sociais e políticas do seu tempo, em especial, em relação à construção de um devir histórico pautado pelo socialismo, pela cultura democrática e a possibilidade de vida em comunidade. Nos textos selecionados para a coletânea, a luta permanente e as diferentes formas de manifestações políticas surgem como recursos essenciais para garantir a defesa do planeta, da humanidade, dos direitos fundamentais, da vida em comunidade e do próprio caminho em direção a um devir socialista. Parece que a grande questão que permeia a coletânea diz respeito à ação e à possibilidade de um devir histórico mais

⁴¹ Logo após a morte de Raymond Williams foi publicado *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialismo* (1989), organizada pelo editor Robin Gable. No Brasil, tal coletânea foi publicada pela Editora da Unesp, em 2015, com o título *Recursos da Esperança: Cultura, Democracia e Socialismo*.

esperançoso. Em lugar do imobilismo e do desânimo das lutas que parecem nunca avançar, pode ser inserido um sentimento de confiança e de expectativa que nutre, fomenta e desencadeia um “esperançar”, um movimentar-se em direção àquilo que se projeta. Assim, as diferentes formas de manifestação, de organização, de luta, de engajamento e de militância podem ser inspiradoras e alimentar o desejo de transformação e a esperança em um devir histórico de transformação social e política possível em um novo tempo histórico.

Inspirou-se igualmente na expressão “recursos de esperança” na conclusão do debate teórico fomentado por Eagleton sobre a importância da ideologia e sua relação direta com a luta e resistência política:

há um lugar em que estas **formas de consciência** podem transforma-se quase literalmente da noite para o dia e é a **luta política ativa** (...) quando homens e mulheres envolvidos em **formas modestas e locais de resistência política** se veem transportados pelo impulso interior destes conflitos a uma confrontação direta com o poder do Estado, é possível que sua **consciência política pode modificar-se de maneira definitiva e irreversível**. (Eagleton, 1997. p. 278, grifos da autora.).

Neste sentido, “recursos de esperança” estariam diretamente relacionados à militância e ao ativismo político, bem como, à ideia de que na ação concreta cotidiana nos espaços de decisão coletivos, nos espaços de trabalho e de sociabilidade, as identidades de classe e as identidades políticas, bem como a consciência de classe e política e a consciência histórica são construídas (Cury, 2017). Ao mesmo tempo, as diferentes formas de manifestações políticas e de classe durante a UP e de construção do protagonismo popular - formação dos *cordões industriais*, amplificação dos comandos comunais e das JAPs, ampliação dos processos de tomas – foram experiências concretas construídas pelos trabalhadores e recursos essenciais para lutar pelos direitos fundamentais, pela possibilidade da vida em comunidade e de centros de decisões que fossem coletivas e participativas e da construção do caminho em direção a um devir socialista ou um devir histórico marcado pela justiça social e melhores condições de vida e de trabalho. Em outras palavras, a “experiência chilena” expressou “recursos de esperança”.

A “batalha do Chile” termina com a **experiência concreta possível, construída e compartilhada coletivamente**. Dessa maneira, o documentário *O Poder Popular*, por um lado, representa na tela “recursos de esperança”. E ao fazê-lo, o documentário em si também se transforma em um “recurso de esperança”,

especialmente pensado a participação da trilogia na 3ª *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo*, em 1979, em pleno contexto da ditadura civil-militar brasileira e da censura prévia, como será apresentado no último capítulo.

Por fim, perpassando as duas hipóteses, acredita-se que essa pesquisa pode contribuir para argumentação que o documentário *A Batalha do Chile* pode ser lido a partir da dimensão de **filme-arquivo**. Procurou-se identificar ao longo do texto da tese que o documentário, produzido na década de 1970, é uma fonte quase que inesgotável de imagens e sons não apenas para outros realizadores – no cinema (ficção e documentário)⁴² ou no universo televisivo –, mas para o próprio cineasta chileno. A produção cinematográfica de Patricio Guzmán, a partir do final da década de 1990, parece avançar paulatina e deliberadamente em constituir-se em um tom mais autoral calcado em um estilo marcadamente subjetivo e no diálogo entre a memória e a poética, aproximando-se do que Nichols denomina de modo performático. Algumas pesquisas que exploram a cinematografia de Guzmán argumentam tanto sobre esse modo performático e autoral de seus documentários (especialmente a partir dos anos 2000) quanto sobre *A Batalha do Chile* ser um acervo de imagens para a sua cinematografia.⁴³

Com base no objetivo proposto, na problemática e nas hipóteses levantadas, elencou-se um conjunto de fontes documentais fílmicas e extra fílmicas.

A trilogia *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* é constituída, como apontado anteriormente, por imagens filmadas na forma do cinema direto. As tomadas foram realizadas especificamente com a intencionalidade de compor um documentário sobre o terceiro ano do governo de Salvador Allende. Há uma

⁴² Apenas para citar dois exemplos. No filme *Machuca* (2004), de Andrés Wood é possível identificar que muitas cenas são inspiradas em planos-sequência de *A Batalha do Chile*. No documentário *Filmar obstinadamente: um encontro com Patricio Guzmán* (2014), de Boris Nicot, ao reescrever a trajetória fílmica de Guzmán, como uma epopeia que mescla biografia e cinematografia, o eixo estrutural é a trilogia *A Batalha do Chile*.

⁴³ Esta pesquisa não pretende classificar de forma unilateral e unívoca um estilo para a cinematografia de Patricio Guzmán; bem como, não pretende argumentar e reforçar esse ou aquele estilo ou analisar a sua obra como um todo. No entanto, a teorização de Nichols (2016, p. 52) afirma que, a partir da década de 1990, o cinema documentário “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com um tema” e reforça “a receptividade do público a esse engajamento”. Pesquisas como a de Monteiro (2022) e Joly (2018) consideram a cinematografia de Guzmán e sua dimensão poética. Em certa medida, a pesquisa de Villaça (2015) aponta igualmente nesta direção de análise interpretativa. Especialmente em Monteiro (2016; 2018; 2022) e Villaça (2015) é possível identificar como Guzmán utiliza a trilogia *A Batalha do Chile* como um arquivo, um acervo de imagens para sua cinematografia posterior. No entanto, não é objetivo dessa pesquisa considerar e construir um corpo de análise da cinematografia de Guzmán – já há pesquisas, inclusive no Brasil, que se debruçaram sobre o tema. Porém, considera-se importante inserir essa perspectiva para construir o argumento da dimensão de filme-arquivo de *A Batalha do Chile*.

metodologia empregada pelo coletivo cinematográfico, a *Equipe do Terceiro Ano*, coordenado pelo diretor Patricio Guzmán, que determinava onde filmar, quando filmar, o quê filmar. O esquema de trabalho em pormenores e o roteiro revelam a tessitura do filme.

O primeiro conjunto de fontes documentais é composto pelo documentário propriamente organizado na forma de trilogia: *A insurreição da burguesia* (1975, 96 min.); *O golpe de Estado* (1976, 88 min.) e *O Poder Popular* (1979, 79 min.).

Há três edições de *A Batalha do Chile*. A primeira edição da década de 1970, uma segunda edição de final da década de 1990 e uma terceira do início dos anos 2000. Entre essas três edições há alternância de narrador. Na primeira edição, o narrador é um cubano (González Vila), na segunda um espanhol (Abílio Fernandez) e na terceira, Patricio Guzmán assume a persona do narrador. Infelizmente, não foi possível ter acesso à primeira edição. Esta pesquisa padronizou a utilização da edição contida no box da *Icarus Films – Five Films by Patricio Guzmán: The Battle of Chile to Nostalgia for the Light*. Além destes filmes, o box inclui alguns curtas-metragens de Guzmán, o documentário *Filmar Obstinadamente* (2014), de Boris Nicot e uma entrevista que Patricio Guzmán concedeu a José Carlos Avelar, em 2005⁴⁴.

Além do documentário, duas obras publicadas, em 1977, na Espanha, são essenciais para a pesquisa, especialmente para historicizar e comparar as edições empreendidas por Patricio Guzmán posteriormente.

A primeira, intitulada *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas; un film chileno de Patricio Guzmán*. A obra é dedicada a Jorge Müller. Há dois prólogos, um escrito por Marta Harnecker e outro por Julio Garcia Espinosa⁴⁵. Foram transcritas e publicadas na edição a carta de Patricio Guzmán endereçada a Chris Marker, datada de 14 de novembro de 1972, e o telegrama-resposta de dezembro do mesmo ano. Ainda compõe o livro um texto, *Reflexiones previas a la filmación de “La Batalla de Chile”* – em que estão descritas as possíveis chaves de filmagens e duas

⁴⁴ Tal entrevista foi realizada durante a 29ª *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo*, em, 2005, quando as três partes do documentário *A Batalha do Chile* foram reapresentadas no evento. Há um box com o documentário e a entrevista concedida a Carlos Avelar publicado pelo *Instituto Moreira Salles*. No DVD da *Icarus Films* há um equívoco na data de realização da entrevista: consta 2008, quando deveria constar 2005.

⁴⁵ O cineasta, diretor, roteirista e ensaísta cubano Julio Garcia Espinosa (1926-2016) foi um dos fundadores do ICAIC e seu diretor entre 1982 e 1991. Em dezembro de 1969 lançou o manifesto intitulado *Por um cinema imperfeito* – um dos documentos teóricos sobre o NCL (Villaça, 2010; Núñez, 2012; Dávila, 2014).

imagens de um esquema com as anotações –; o roteiro do documentário; a fala de Patricio Guzmán durante o debate entre realizadores em Cannes, em maio de 1976; a ficha técnica do documentário; e a lista de festivais e prêmios das duas primeiras partes da trilogia. O corpo principal da obra é composto pelas transcrições *A insurreição da burguesia* e *O golpe de Estado*.

A segunda é *Chile: el cine contra el fascismo*.⁴⁶ Essa obra, de autoria de Patricio Guzmán e Pedro Sempere, é fundamental para compreender a dimensão das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*. O livro é composto pelo texto *Notas para el contexto* de Pedro Sempere; pela entrevista *El cine contra el fascismo: conversación con Patricio Guzmán*; conjunto de textos, informações e roteiro sobre o documentário *O primeiro ano*; conjunto de textos e roteiro sobre *A Batalha do Chile*; Depoimento de Patricio Guzmán intitulado *Catorce días en el camarín seis del Estadio Nacional: del diario de Rodaje de “La Batalla de Chile”*.

Em 2020, Patricio Guzmán publicou *La Batalla de Chile: Historia de una película*. O livro reúne diversos documentos selecionados pelo próprio diretor chileno e o roteiro completo das três partes de *A Batalha do Chile*. Na obra há muitas informações, notas e documentos que corroboram com o processo de historicização da trilogia.

Ainda nesse primeiro conjunto de documentos, considerou-se a relevância de outros dois documentários de Patricio Guzmán: *O primeiro ano* (1972) e *Chile, memória obstinada* (1997). Em relação a *O primeiro ano*, foi utilizada a versão francesa gentilmente cedida pela pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar. Como destacada em outro segmento desta introdução, esta pesquisa compreende que há um projeto de registrar em película o Chile da UP sob governo do presidente Salvador Allende. Além disso, observou-se a necessidade de pensar este primeiro documentário retrospectivamente relacionado com a terceira parte da trilogia *O Poder Popular* (1979). A partir do filme *Chile, memória obstinada* foi possível analisar a representação da epopeia cinematográfica de retirar os rolos de películas do Chile no imediato pós-golpe e ainda a relevância de Ernesto Malbran, um dos personagens de *O Poder Popular*.

⁴⁶ Infelizmente não foi possível ter acesso à edição física da obra. Na pesquisa foi utilizada uma edição digital do *Centro Documental Blest*, obtida em 2017. Por este motivo não é possível indicar com exatidão as páginas.

As entrevistas de Patricio Guzmán, de Pedro Chaskel e de outros membros da *Equipe do Terceiro Ano*. Foi realizado um levantamento das entrevistas concedidas, a maioria delas, pelo diretor Patricio Guzmán – a primeira em 1973 e a última em 2022. As entrevistas do realizador Pedro Chaskel, responsável pela montagem de *A Batalha do Chile*, também representam um corpo documental importante para a pesquisa. A investigadora Natacha Scherbovsky (2016) realizou entrevistas com os membros da *Equipe do Terceiro Ano*, à época do desenvolvimento da sua pesquisa. Portanto, apesar de não ter acesso a essas entrevistas, as questões pontuadas por Scherbovsky foram de fundamental importância.⁴⁷

O segundo conjunto de fontes documentais diz respeito a dois periódicos de circulação no contexto da UP e das filmagens da *Equipe do Terceiro Ano*. A revista *Chile Hoy*.⁴⁸ O periódico semanal foi fundado em junho de 1972 e circulou até 11 setembro de 1973. Era dirigido por Marta Harnecker⁴⁹. Os textos que compõem as edições do periódico são muito importantes para contextualizar a produção do documentário.⁵⁰ Em entrevista à Natacha Scherbovsky, Patricio Guzmán afirmou que “houve um tempo em que todos os membros da equipe, no ano de 1973, se aproximaram da Revista *Chile Hoy* (...) um semanário independente, muito bom, que

⁴⁷ Scherbovsky gentilmente cedeu a entrevista realizada com Pedro Chaskel, em 2015, para que possa ser lida na íntegra pela autora. Porém, a entrevista não foi publicada. Portanto, por questões autorais e de termo de consentimento, efetivamente serão utilizadas apenas informações pontuadas em sua dissertação.

⁴⁸ Todas as edições da Revista *Chile Hoy* podem ser consultadas no site do Partido Socialista do Chile. Disponível em: http://www.socialismo-chileno.org/PS/ChileHoy/chile_hoy/chile_hoy.html.

⁴⁹ Marta Harnecker Cerdá (1937-2019) licenciou-se em Psicologia pela Universidade do Católica do Chile, em 1962). Entre 1963 e 1968, fez seus estudos de pós-graduação na França com Paul Ricouer e Louis Althusser. Foi professora na Escola de Economia e Sociologia da Universidade do Chile, entre 1969 e 1971, onde lecionou a disciplina *Materialismo Histórico e Economia Política*. Entre 1972 e 1973, foi diretora da revista *Chile Hoy*. No exílio, entre 1974 e 1978, dirigiu *Chile Informativo La Habana*. Dirigiu o Centro de Investigação *Memória Popular Latino-americana* (MEPLA), fundado em 1991, em Cuba, e preocupado com a memória histórica dos movimentos populares. Foi uma das principais pensadoras e investigadoras da América Latina. Como escritora, pesquisadora e cientista política, produziu inúmeras obras de referência, inclusive voltadas para a educação popular – durante o governo de Salvador Allende, escreveu vários números da coleção *Cuadernos de Educación Popular: ¿Qué es el socialismo?*. Dedicou-se à pesquisa e divulgação do pensamento marxista e dos movimentos sociais na América Latina. Segundo Patricio Guzmán, Marta Harnecker foi uma personagem importante para a produção de *A Batalha do Chile*, não apenas como intelectual, comprometida com a educação popular e com o governo da UP, mas como interlocutora da *Equipe do Terceiro Ano*.

⁵⁰ “A vinculação com a redação da revista *Chile Hoy*, semanário de esquerda independente dirigido pela jornalista e professora de filosofia Marta Harnecker. É na discussão com os redatores da publicação que se estabelece muitas das pautas das jornadas de filmagens” (Mouesca, 2005, p. 79). Acredita-se que historicizar o documentário com a revista *Chile Hoy* seja uma questão metodológica interessante e ainda não explorada nas pesquisas sobre *A Batalha do Chile*.

narrava o que estava passando com bastante rigor e objetividade”. Sobre a proximidade da *Equipe do Terceiro Ano* com Harnecker, Patricio Guzmán ainda afirma: “pensamos seguir o núcleo que ela [Harnecker] dirigia no Partido Socialista” (Guzmán, 2017, s./p.).

A outra revista importante para compreender o contexto de produção é a *Punto Final*.⁵¹ Tal periódico estava relacionado ao *Movimiento Izquierda Revolucionaria* (MIR) e ao Partido Socialista (PS). Em outras palavras, vários militantes do MIR e do PS assinavam artigos publicados. As revistas *Chile Hoy* e *Punto Final* engrossam o debate sobre a “via chilena” e a “via cubana” e sobre a “experiência chilena”. Serão fundamentais para historicizar a narrativa fílmica de *A Batalha do Chile* construída pela *Equipe do Terceiro Ano*.

O terceiro conjunto de fontes documentais é composto por periódicos de circulação internacional especializados ou não em cinema, de variedades e de circulação para o grande público. Foi realizado um levantamento de artigos sobre *A Batalha do Chile* para problematizar a circulação e recepção. Acredita-se que a maior contribuição dessa pesquisa reside exatamente na recepção.

Muitos artigos utilizados nessa pesquisa estão em sites e arquivos *online*. Boa parte deles inéditos até o momento (sem terem sido citados em outras pesquisas). Porém, a maioria deles foram localizados e coletados em instituições: na Cinemateca Brasileira (São Paulo); no acervo do MASP (São Paulo); no ICAIC e Cinemateca de Cuba (Havana); na Filmoteca Espanhola (Madri).

A Revista *Cine Cubano* pode ser consultada na Cinemateca Brasileira. Essa revista, especializada em artigos sobre o novo cinema latino-americano, em suas páginas, destacou a importância do cinema, especialmente do documentário, e o intenso debate político da época. Além disso, foi possível selecionar textos dos e sobre os cineastas chilenos no exílio, especialmente os que estavam em Cuba, e os filmes que estavam sendo realizados, especialmente por chilenos como Patricio Guzmán, Miguel Littín e Pedro Chaskel.

No Centro de Pesquisa do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (MASP) foi localizado um dossiê sobre *A Batalha do Chile* com mais de duas dezenas de artigos publicados em jornais e revistas internacionais. No ICAIC, na

⁵¹ As duas revistas apresentam posicionamentos antagônicos. Enquanto a *Chile Hoy* defendia a via legalista, a *Punto Final* apresentava a necessidade de radicalizar a via chilena ao socialismo. Todas as edições da revista *Punto Final* podem ser consultadas no site: https://punto-final.org/pages/Portada_Ingresar_Agnos.htm.

Cinemateca de Cuba e na Fimoteca Espanhola também foram levantados artigos em periódicos internacionais

O quarto conjunto de fontes documentais é composto por documentos inéditos e divide-se em dois segmentos. O primeiro segmento é de periódicos brasileiros consultados na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional* e nos acervos particulares da *Folha de São Paulo*, do *Estado de São Paulo* e da revista *Veja*. Essa documentação é inédita e permite problematizar a circulação e a recepção do documentário *A Batalha do Chile* no Brasil.

No Centro de Pesquisa, no Acervo Mostra Internacional de Cinema foram encontradas fontes primárias das três primeiras edições da *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo* (MIC-SP). O acervo está arquivado na biblioteca do MASP. Interessa especialmente a documentação da 3ª edição da MIC-SP (1979). Toda documentação é inédita e permite ampliar o debate sobre a transnacionalidade do documentário *A Batalha do Chile*, inserindo o Brasil no circuito dos festivais/mostras cinematográficos e na circulação do documentário em si. A documentação consultada é vasta e composta por correspondências trocadas entre o idealizador e coordenador da MIC, Leon Cakoff, Patricio Guzmán (diretor), Juan José Mendy (distribuidor). Além de correspondências, telegramas, memorandos e ofícios trocados entre o Departamento de Cinema do MASP (Leon Cakoff e Pepe França) e/ou o diretor do MASP (Pietro Maria Bardi) com consulados, com instituições cinematográficas estrangeiras, com distribuidores e realizadores estrangeiros, com agentes culturais relacionados aos festivais internacionais de cinema, com o Serviço de Censura de Diversões Públicas de São Paulo (SCDP-SP) e com o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), com companhias aéreas, com a Embrafilmes, entre outros. Há também dados de bilheteria e da votação do público, regulamento, programação e *folder* da 3ª MIC. Sobre a trilogia há o dossiê supracitado que, além de material de imprensa, catálogo e *folder*, anexa um livro (*press-book*) de divulgação de *O Poder Popular*, fotos selecionadas pelo realizador e enviadas de acordo com o regulamento, currículo do Guzmán e um documento organizado com a lista de festivais, de prêmios e menções, programas de TV e países que exibiram *A Batalha do Chile* até 1979.

O quinto conjunto de fontes documentais é composto por material do Acervo da Fimoteca Espanhola. Além dos artigos de periódicos internacionais sobre *A*

Batalha do Chile, foram consultados documentos referentes à formação de Patricio Guzmán na *Escola Oficial de Cinematografía* (EOC) de Madri – roteiros, correspondências, anotações, comentários e sugestões, esquemas de estudos – e os filmes realizados – *El paraíso ortopédico* e *La tortura y otras formas de diálogo*.

Em relação à metodologia, como trata-se de uma pesquisa cujo corpo documental é a trilogia *A Batalha do Chile - a luta de um povo sem armas*, o ponto de partida foi realizar uma análise formal do filme (Vanoye; Goliot-Lété, 1994; Xavier, 2008; Ramos, 2005; 2008; Aumont, 2013).

Em um primeiro momento, foi realizada a decupagem de cada uma das três partes que compõe o documentário. Optou-se por decupar os filmes em sequências. A partir de critérios da autora – assunto do conjunto de planos e cenas – em cada uma das três partes do documentário foram identificadas as sequências. Em cada sequência foram descritos: os elementos visuais (descrição detalhada de todos os elementos das imagens e a relação entre elas), os elementos técnicos (planos, movimentos e deslocamentos de câmera, ângulos, as passagens de um plano a outro e os recursos utilizados como o zoom), os elementos sonoros (som ambiente, músicas, entrevistas, depoimentos, texto do narrador) e a relação deles com as imagens. Foram também sistematizados os elementos narrativos e os elementos textuais: transcrição dos diálogos, das entrevistas e dos depoimentos, dos discursos e o texto do narrador. Sintetizando, preocupou-se em transcrever os elementos textuais, descrever os elementos técnicos, sonoros e visuais e identificar a relação entre eles enquanto conjunto.

Depois da decupagem, preocupou-se em historicizar e contextualizar as cenas, as sequências, as imagens, os elementos sonoros, o conteúdo para interpretar e analisar a narrativa fílmica realizada pela “montagem de evidência” (Nichols, 2016; Ramos, 2008). Nessa fase foi imprescindível buscar outros documentos extra fílmicos como as entrevistas com Patricio Guzmán e Pedro Chaskel e, principalmente, as obras publicadas pelo diretor: *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas; un film chileno de Patricio Guzmán* (1977), *Chile: el cine contra el fascismo* (1977) e *La Batalla de Chile: Historia de una película* (2020). Essas três publicações, além de apresentarem o contexto da produção, a lógica e a organização das filmagens, a sistematização do trabalho, indicam as possibilidades de elaboração crítica do material registrado (cronológica, por capítulos, por casos

específicos, por núcleos, entre outras registradas no plano de trabalho) e detalhes e informações fundamentais, como locais e datas de realização e as circunstâncias das tomadas e nomes das pessoas. Além disso, como as duas primeiras partes da trilogia estão transcritas na íntegra em *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas; un film chileno de Patricio Guzmán* (1977) e em *La Batalla de Chile: Historia de una película* (2020), foi possível comparar e identificar alterações no texto do narrador. A partir das informações e detalhes coletados nas duas obras supracitadas, a pesquisa nos periódicos *Chile Hoy* e *Punto Final* foram importantes para contextualizar e historicizar as circunstâncias das tomadas e o próprio conteúdo do texto do narrador.

No segundo momento, preocupou-se com a circulação e a recepção de *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas*. Como a trilogia circulou em vários festivais, iniciou-se a identificação dos eventos cinematográficos e as premiações recebidas. Nesta fase, a pesquisa em fontes documentais periódicas internacionais (jornais e revistas) especializada ou para o grande público foi fundamental. Os arquivos e acervos da Cinemateca Brasileira e do MASP (São Paulo); do ICAIC e da Cinemateca de Cuba (Havana); da Filмотeca Espanhola (Madri) permitiram arrebanhar um conjunto de textos que possibilitam traçar um panorama da circulação e recepção da trilogia.⁵²

O entrecruzamento de informações das diferentes fontes utilizadas possibilitou uma análise que privilegiasse e interconectasse a narrativa fílmica, os elementos técnicos e estéticos, as representações – sentidos, significações, ressignificações –, intencionalidades, experiências compartilhadas, as circunstâncias históricas das tomadas, a intensidade das imagens. Preocupou-se com uma análise contextualizada em que a sociedade, o espaço geográfico e temporal delimitado e o ambiente histórico, cultural e material, associados aos elementos textuais e intertextuais, se imbricam na tessitura da narrativa fílmica. Os elementos da história do cinema (especialmente o caso do documentário), da teoria cinematográfica e da crítica também foram considerados. Além disso, um movimento constante, dialético, recheado de contradições e sínteses conduziu o entrecruzamento de informações

⁵² Em sua pesquisa, Joly (2018) explorou a recepção de *A Batalha do Chile* na França. Aguiar (2015a; 2015b; 2017b; 2019a; 2019b; 2022), por sua vez, tem explorado a circulação e recepção do documentário nos festivais internacionais e na televisão francesa.

percorrendo o circuito da produção, da distribuição e da circulação / recepção. Dedicou-se uma ênfase especial à circulação e à recepção.

O principal foco de interesse girou em torno da terceira parte da trilogia, intitulada *O Poder Popular* (1979), a circulação e a recepção do documentário *A Batalha do Chile* na 3ª MIC-SP. Nessa etapa da pesquisa, a variedade de fontes documentais descritas no segmento anterior – *As fontes documentais* – encontradas no acervo da biblioteca do MASP foram essenciais. Além deste conjunto de documentos da 3ª MIC, a pesquisa na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional* e nos acervos particulares da *Folha de São Paulo*, do *Estado de São Paulo* e da revista *Veja* possibilitaram o levantamento de uma série de artigos publicados na imprensa periódica brasileira sobre a recepção do documentário no Brasil.

A tese está organizada em quatro capítulos. No primeiro, procurou-se estabelecer as principais balizas da nova historiografia da Guerra Fria – que articula o global, o regional e o local – especialmente a partir da concepção de Guerra Fria Interamericana, e afunilar para o contexto chileno em relação à “experiência chilena” e a “via chilena” ao socialismo. Um dos objetivos centrais do capítulo foi caracterizar a cultura política chilena e como as diferentes conjunturas, especialmente relacionadas ao governo de Salvador Allende e da UP, demarcam elementos essenciais para a historicidade e a materialidade da trilogia *A Batalha do Chile*. Além disso, preocupou-se em demonstrar como, a partir da perspectiva da História Social do Cinema, uma obra cinematográfica é caracterizada como representação social e como prática social, bem como, insere-se no circuito comunicacional. A partir do conceito de “cultura da mídia” e da concepção do cinema como uma produção cultural artística e intelectual relacionada diretamente ao compartilhamento de experiências, um filme documentário de teor político interconecta engajamentos, compromissos políticos e sociais, militância e resistência. Nesse sentido, procurou-se contextualizar como o Novo Cinema Latino Americano (NCL) insere-se na conjuntura dos debates políticos das décadas de 1960 e 1970. Ainda nesse primeiro capítulo apresenta-se o início da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán no Instituto Fílmico da Universidade Católica e na Escola Oficial de Cinematografia de Madri (EOC). Encerra-se o capítulo apresentando uma discussão sobre o cinema direto.

No segundo capítulo debateu-se sobre a epopeia cinematográfica da retirada dos rolos de película após o Golpe de Estado a partir da análise de uma sequência do documentário *Chile, memória obstinada* (1997), produzido no mesmo contexto em que Patricio Guzmán revisita sua trilogia da década de 1970, a reedita e faz algumas alterações no texto do narrador. Em seguida, elaborou-se a análise da narrativa fílmica de *A Insurreição da Burguesia* (1975) e *O Golpe de Estado* (1976), preocupando-se especialmente com a sistematização de cada uma das partes. Considerou-se essencial, por um lado, analisar, a partir das imagens da violência, o impacto social e histórico de tais imagens e como as circunstâncias das tomadas e as intensidades e intencionalidades resultam em imagens potentes e canônicas do processo chileno do Golpe de Estado. Por outro, demonstrar que, proporcionalmente à escalada golpista e à fascistização da ofensiva contra a UP, organizam-se e consolidam-se os contornos do protagonismo popular, especialmente os *cordões industriais* e os comandos comunais. Nesse processo, evidenciam-se na narrativa fílmica as contradições da UP. Por fim, analisa-se um conjunto de cenas que revelam a destreza, o engajamento, a perspicácia, a consciência histórica e o olhar peculiar e aguçado do cinegrafista Jorge Müller.

O terceiro capítulo está dedicado à análise da terceira parte de *O Poder Popular* (1979) com ênfase à “experiência chilena” compartilhada. Nesse capítulo, considerou-se fundamental contextualizar a produção de *A resposta de outubro* (1972) e a experiência de Pedro Chaskel no processo de montagem da trilogia. A terceira parte será analisada em diálogo com *A Insurreição da Burguesia* e *O Golpe de Estado* em relação ao protagonismo popular. Nele serão analisadas e problematizadas as representações do processo de construção do protagonismo popular através do *movimento dos pobladores*, das JAPs, das ocupações (*tomas*) dos *cordões industriais* e dos *comandos comunais*. O documentário foi dividido em quatro partes para ser analisado. Em um primeiro momento, as organizações patronais organizadas aderindo e apostando no locaute para paralisar a produção e gerar desabastecimento, amplificando a crise no governo de Salvador Allende. Em seguida, as respostas dos trabalhadores através das ocupações dos espaços de trabalho e orquestrando soluções para o transporte, a produção, a distribuição e o desabastecimento, construindo na prática e em comunidade o Poder Popular. No terceiro momento, as contradições que se evidenciam à medida que o protagonismo

popular e os comandos comunais passam a exigir avanços e ampliação do processo de ocupação e de poder dos trabalhadores no controle da produção e das decisões, entrando em choque com as barreiras institucionais. E por fim, o compartilhamento de uma experiência exitosa e potente: a mina de salitre nacionalizada e controlada em todo processo de produção pelos trabalhadores. Ao longo de todo o capítulo, estabeleceu-se o diálogo entre *O Poder Popular* e *O primeiro ano*.

O quarto capítulo tratará da participação de *A Batalha do Chile* na 3ª *Mostra Internacional de Cinema* em São Paulo, realizada pelo MASP. No primeiro momento, será apresentado um panorama geral sobre as três primeiras edições da MIC. Em seguida, as iniciativas de Leon Cakoff como um agente cultural em dialogar com embaixadas e consulados, instituições estatais, distribuidores e realizadores internacionais. Em 1979, o Brasil enfrentava o fantasma da censura prévia e será apresentada a legislação e como Leon Cakoff procurou brechas nos artigos das leis e o diálogo constante com os órgãos censórios, além do uso da mala diplomática, para permitir a entrada e a liberação da censura para exibição de filmes fora do circuito comercial, de nacionalidades diversificadas e, muitos como *A Batalha do Chile*, com explícito conteúdo político e denúncias e críticas sociais. Serão analisadas as trocas de correspondências entre o realizador Patricio Gúzmán, o distribuidor Juan José Mendy e Leon Cakoff. Por fim, como a imprensa brasileira noticiou a participação da trilogia. A partir dessa participação da trilogia na 3ª MIC, o Brasil pode ser inserido no itinerário transnacional de *A Batalha do Chile*.

2 O CINEMA LATINO-AMERICANO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970: ARMA POLÍTICO-IDEOLÓGICA DE LUTA E DE RESISTÊNCIA

Santiago, Chile, primeiros meses do ano de 1973. O documentarista, diretor e roteirista chileno Patricio Guzmán e a *Equipe do Terceiro Ano* registram com uma câmera *Eclair* 16 mm e um gravador *Nagra-4*, com um microfone *Sennheiser*,⁵³ entre tantas, duas imagens icônicas nas ruas da capital. Tais cenas foram tomadas alguns dias antes das eleições parlamentares⁵⁴ e evidenciam mais que um clima de polarização política local.

Figura 1: Fotograma *A Insurreiçã da Burguesia* (1975)



Fonte: *A Insurreiçã...* (1975, 04min.46s.)

Figura 2: Fotograma *A Insurreiçã da Burguesia* (1975)



Fonte: *A Insurreiçã...* (1975, 11min.02s.)

Na primeira imagem (figura 1), a câmera dirige-se a uma jovem senhora sentada no chão em meio à multidão concentrada na praça Baquedano⁵⁵. Após responder em quem votaria para o parlamento, a mulher é inquirida sobre o futuro.

⁵³ De acordo com *Reflexiones previas a la filmación de "La Batalla de Chile"*, escritas por Patricio Guzmán em 20 de abril de 1973, foram utilizados os seguintes materiais técnicos: "1) Una cámara Eclair de 16mm, con señal piloto, provista de 1 zoom 250 mm, un 25 mm y un 18 mm, además de 3 chassis de 400 pies cada uno. 2) Una grabadora Nagra-4 provista de un micrófono semidireccional. 4) Película virgen: Quince mil pies de Plus-X, Diez mil pies de Cuatro-X. Diez mil pies de Doble-X. Reserva: Cuatro mil pies de Plus-Xy cuatro mil pies de Cuatro-X. 4) Cintas magnéticas: 134 cintas ¼ que deberán ser grabadas a velocidad tres, tres cuartos (3,¾) con el propósito de aumentar el rendimiento. 5) Nota: Todo el material negativo e positivo, así como el magnético, ha sido un **aporte solidario del compañero Chris Marker**" (grifo da autora). Neste caso, como trata-se de dados técnicos, optou-se em manter a grafia em seu idioma original. Importante destacar a observação quanto à economia de material e o registro e agradecimento ao cineasta francês Marker (Guzmán, 1977a, p. 44.).

⁵⁴ Segundo Patricio Guzmán as filmagens iniciaram no dia 20 de fevereiro de 1973 (Guzmán, 1977a, p. 29). As eleições ocorreram no dia 04 de março. Portanto, as duas cenas foram captadas nesse período.

⁵⁵ Popularmente conhecida como "Praça Itália". Desde 2019, a partir dos "*estallidos sociales*", passou a ser denominada "Praça da Dignidade".

- O que vai ocorrer no futuro?

- Vamos continuar avançando e lutando muito mais do que temos lutado. Na época de Frei eu tinha um barraco que caía. Corria água por dentro, os meus quatro filhos tinham bronco pneumonia. Eu pedia ajuda em vários lugares e nunca fui escutada e graças ao meu presidente, não tenho grandes comodidades, mas não me falta o pão. (A Insurreição..., 1975, entre 3min.43s. e 4.min.26s.).

Enquanto ela responde, por meio de um primeiro plano pode-se observar os traços de seu rosto, marcados pela miscigenação. Sem cortes, esse *close up* transforma-se em um primeiríssimo plano, centrado ora no olhar da entrevistada, ora na satisfação expressa em seus lábios e suave sorriso enquanto descreve como a sua vida – e a de seus quatro filhos – se transformou com a Unidade Popular (UP) governando o Chile. Enquanto detalha sua habitação na época em que o democrata cristão Eduardo Frei Montovani governava o país, a câmera, operada por Jorge Müller, suavemente desloca seu foco da entrevistada e apresenta ao espectador as crianças e populares que estão no seu entorno. Ela utiliza a expressão “meu presidente” ao referir-se a Salvador Allende, destacando que no presente não vive com luxo, mas tem o básico para sobreviver e é ouvida em suas necessidades. Após essa visão de conjunto, filmando de cima para baixo, em um leve *plongée*, o espectador pode mergulhar o olhar sobre a mulher segurando o microfone. Em destaque, na sua blusa, um adesivo com uma foice e um martelo. Todas as pessoas ao seu redor aplaudem com alegria e satisfação o depoimento e a tomada realizada, sem cortes, Müller registra esse entusiasmo.

Na segunda imagem (figura 2), a equipe de filmagem realiza uma *encuesta* (pesquisa de opinião, com questões específica e objetivas) com chilenas e chilenos que circulam em seus carros ou transitam a pé por alguma rua de Santiago. Pelos cartazes que trazem consigo e ao enunciarem seus votos, é possível perceber que são eleitores da oposição, em sua maioria, de Sérgio Onofre Jarpa, do Partido Nacional (PN). Enquanto um entrevistado apresenta seu posicionamento favorável à via eleitoral para derrotar a UP, uma senhora de óculos escuros, de cabelos claros e curtos, destaca-se entre os presentes, interessada em apresentar seu depoimento. Em oposição à primeira entrevistada (figura 1), seus traços são explicitamente de grupo social mais abastado, da elite branca, que nega qualquer traço de miscigenação.

- Que se acuse constitucionalmente o presidente.

- Como?

- Que se acuse constitucionalmente o presidente. E que seja destituído em 21 de maio mesmo. Porque acabou com o país. Seu governo é corrupto e degenerado. Degenerado, corrompido, imundo. Comunistas nojentos têm que sair todos do Chile. Em 21 de maio, graças a Deus, teremos o governo mais limpo e livre que já tivemos, em nome da democracia, e vamos ficar livres desses comunistas podres. Malditos sejam. (A Insurreição..., 1975, entre 9min.55s. e 10min.24s.)

Sem cortes, é possível observar, em um movimento da câmera, parte das pessoas, da rua e dos carros. Logo o foco direciona-se para a mulher que repete a mesma frase, sugerindo a necessidade de acusar constitucionalmente Salvador Allende e de retirá-lo da presidência do Chile. Ela está cercada de pessoas, mesmo assim o cinegrafista Jorge Müller utiliza um primeiro plano, tentando concentrar o foco na mulher que se direciona fixamente para o entrevistador. Ao falar as palavras “degenerado”, “corrompido” e “imundo” para caracterizar o governo de Salvador Allende, a articulação dos seus lábios revela a carga simbólica do seu discurso e o seu posicionamento carregado de ódio. Ao proferir a frase “comunistas nojentos têm que sair todos do Chile”, a câmera enquadra em um ângulo lateral, suavemente de cima para baixo, o que permite ao espectador um mergulho no movimento dos lábios dessa mulher e no tom e velocidade da sua voz que expressa seu sentimento de repulsa e aversão. Ao sugerir que sem os comunistas e em nome da democracia, projeta um Chile que experienciará “o” governo “mais limpo e livre”. A câmera se desloca rapidamente para as mãos da mulher que segura com força a bandeira do seu candidato ao parlamento.

Ao comparar as duas imagens e o depoimento das duas entrevistadas, o antagonismo e a contradição ilustram não apenas o ponto de vista de cada uma em relação ao governo de Salvador Allende. Pode-se considerá-las icônicas ao representarem genericamente a peculiaridade da geopolítica global no pós-1945. Um breve panorama sobre a Guerra Fria na América Latina, mais especificamente no Chile, pode levar a uma historicização dessas duas imagens, do depoimento das duas mulheres e do próprio documentário.

2.1 DO GLOBAL AO LOCAL: PROBLEMATIZANDO A GUERRA FRIA NA AMÉRICA LATINA ENTRE TENSÕES, NEGOCIAÇÕES E NÃO ALINHAMENTO

A Guerra Fria pode ser caracterizada como um contexto histórico marcado por um conjunto de tensões, conflitos e negociações (diretos e/ou indiretos) envolvendo as duas potências mundiais que emergiram no pós-1945 – Estados Unidos e União Soviética⁵⁶ e seus aliados – organizados e orquestrados em blocos ou esferas de influência. Essas tensões e conflitos foram ora localizados, ora ramificaram-se e expandiram-se pelo globo.⁵⁷ Portanto, no período entre 1947 e 1991, há questões globais e retórica apocalíptica, sem perder de vista problemas e enfrentamentos localizados e identitários.

A rivalidade entre Estados Unidos e União Soviética foi alimentada por intermédio dos seus projetos de dimensões globais que envolveram interesses geopolíticos e a conquista, consolidação e solidificação das esferas de influência. Reverberam em conflitos regionais e localizados (controlando seus aliados para que não fugisse do controle) e no investimento em propaganda política para alimentar o imaginário popular - construindo um inimigo ameaçador, demonizando e controlando a oposição e os dissidentes. Resultaram na consolidação e na difusão de arcabouços teóricos e ideológicos pautados no maniqueísmo e em uma visão simplificada de mundo – capitalismo e comunismo; imperialismo e anti-imperialismo; comunismo e anticomunismo, colonialismo e anticolonialismo (Munhoz, 2017).

Pontuadas tais ressalvas, conceituar *Guerra Fria* não depende única e exclusivamente das correntes interpretativas⁵⁸ que elaboraram teorias para explicar

⁵⁶ Definições generalizantes da Guerra Fria implicam em equívocos históricos. Considerar que, no pós-1945, Estados Unidos e União Soviética estavam em equilíbrio proporcional de forças - econômica e militar, por exemplo, - é abrir espaço para interpretações pautadas em incoerências e inexatidões. No imediato pós-guerra emergiram duas potências mundiais, mas com poderio bélico-militar e econômico-industrial distintos. Além disso, cabe ressaltar que a União Soviética precisou reconstruir-se e reerguer-se das ruínas deixadas pela guerra em seu território, o que não ocorreu com os Estados Unidos. A bibliografia sobre a Guerra Fria é extensa. Alguns exemplos que discutem e problematizam as definições e conceitos de Guerra Fria: Munhoz e Bertonha (2009), Leffler (2010), Westad (1994), Pechatnov (2010).

⁵⁷ As tensões e conflitos, ainda que indiretos, entre as duas potências expandiram-se globalmente como um rizoma, delimitando a nova ordem geopolítica mundial. Tanto os Estados Unidos quanto a União Soviética pretendiam alicerçar seu poder em blocos, expandindo suas esferas de influência. Tratava-se, ao mesmo tempo, de definir domínios geopolíticos e solidificar alianças militares, políticas e econômicas, fundamentadas em eficientes redes de relações diplomáticas e de auxílio mútuo.

⁵⁸ Sobre as três correntes interpretativas da Guerra Fria: a ortodoxa, a revisionista e a pós-revisionista. Nas três últimas décadas, a renovação historiográfica apresentou novas perspectivas e problemáticas incluindo, por exemplo, estudos com fontes primárias soviéticas e as relações entre URSS na América e na Europa; a importância da China; o Terceiro Mundismo e como as lideranças

a nova ordem geopolítica. A lente utilizada para observar o contexto interfere diretamente na perspectiva: ao trocar a lente, aspectos ficam mais visíveis que outros e, ao deslocá-la para um dos lados, alguns pontos ficam mais evidentes e próximos em prejuízo de outros. Portanto, a árdua tarefa de definir o que foi a Guerra Fria está em constante construção e mudanças de paradigmas.

Segundo Odd Arne Westad (2018) é a partir do ponto de vista do historiador que são tecidos os fios de significados e relevâncias que resultarão nas tramas da história que será escrita. Seguindo essa orientação, e como sua preocupação reside em compreender qual o papel da Guerra Fria em moldar a realidade vivida, o autor propõe abordá-la pela ótica de um século.⁵⁹ Seu argumento central é que desde a última década do século XIX é possível identificar transformações que permitem analisar a Guerra Fria como “conflito ideológico e ao mesmo tempo como sistema internacional de mudanças econômicas, sociais e políticas”. As principais características constituíram-na essencialmente como um conflito ideológico entre capitalismo e socialismo e como um período em que “as alianças e movimentos transnacionais” enfrentaram como obstáculos “o nacionalismo e outras modalidades de política identitária” (Westad, 2018, p. 13-16).⁶⁰

Essas observações e apontamentos levantados por Westad (2018, p. 17), problematizam a bipolarização mundial muitas vezes mostrada como mecânica, homogênea e previsível, bem como a “clonagem” e “réplica” do sistema socialista ou do sistema capitalista para todas as direções do globo. Os acontecimentos no

locais e a defesa dos seus interesses particulares transitaram com as questões globais; as multifacetadas estratégias e dinâmicas culturais e ideológicas de não alinhamento, do anticomunismo, do anti-imperialismo, da revolução e da contrarrevolução. Cabe ainda destacar a importância da “desclassificação” de documentos oficiais estadunidense e soviético – inacessíveis e classificados à época como “segredo” e “ultrassegredo” – para a nova historiografia da Guerra Fria. Sobre esses assuntos ver: Munhoz (2004, 2018); Werner; Combat (2007); Combat (2017); Rodrigues (2004), Pettinà (2018); Ulianova (2000, 2009).

⁵⁹ No primeiro capítulo, Westad (2018) apresenta um panorama dos Estados Unidos e da União Soviética desde a última década do século XIX até a segunda guerra mundial. No segundo e no terceiro capítulos, respectivamente, direciona sua análise para compreender os rumos, as tensões e negociações entre 1941 e 1945 e como, no imediato pós-guerra, Estados Unidos e União Soviética moveram suas peças no tabuleiro da Europa. Nesses três capítulos, o esforço de Westad centra-se na tentativa de historicizar as origens da Guerra Fria a partir de uma visão retrospectiva.

⁶⁰ O autor ainda argumenta que, ao problematizar a Guerra Fria em um período mais longo, pode-se contemplá-la tanto como um processo de hegemonia dos Estados Unidos quanto como de derrota da esquerda socialista; como um período tenso de rivalidade internacionais e de intensas transformações (econômicas, sociais, políticas e tecnológicas); quanto como processo de rápidas e profundas transformações de modos de vida, modernização, mobilidade social e urbanização. No pós-1945, a tecnologia e o poderio bélico-militar (inclusive com armas nucleares) foram ampliados, pois “para poder garantir o futuro do mundo, ambas superpotências se preparavam para destruí-lo”.

Terceiro Mundo permitem essa problematização.⁶¹ Segundo a argumentação do autor, ao edificar a sociedade, a política e a economia em lógicas capitalistas ou socialistas, as elites nacionais procuravam garantir o toque essencial da “influência local”, pois “aspiravam a que se pusesse em prática uma forma não adulterada de seus ideais políticos”, cabendo, inclusive, transgredir uma suposta ordem geopolítica global, pois, mesmo alinhando-se a uma ou outra esfera de influência, eram mantidas especificidades locais.

Um exemplo de análise dos conflitos intrabloco é a pesquisa sobre a América Latina e a Guerra Fria de Christopher Darnton. O autor centra seu interesse em argumentar como as rivalidades históricas entre os países latino-americanos durante a Guerra Fria puderam ou não ser pontualmente superadas resultando em aproximações e alianças políticas. A partir de estudos de casos⁶², demonstra o papel das agências/instituições estatais, especialmente, como a burocracia e as forças armadas foram protagonistas e desempenharam um papel importante na “superação das rivalidades” (*strategic rivalry*) e no estabelecimento de “políticas de aproximação” (*rapprochement*) entre alguns países latino-americanos. Para o autor, os interesses dos agentes e da burocracia estatal (*policymakers*) e as prioridades locais (*parochial interest*), associadas ao papel de uma potência mediadora⁶³,

⁶¹ Em obra anterior, Westad (2005) demonstrou como as revoluções no denominado Terceiro Mundo e as políticas anticoloniais desafiaram a ordem global estabelecida e a lógica mecânica das esferas de influência. No caso da América Latina, o estudo concentra-se apenas no caso de Cuba. Ampliando seu estudo e seus argumentos, Westad (2018) dedica um capítulo ao caso da América Latina.

⁶² Darnton (2014) testa seus argumentos e hipóteses apresentando quatro estudos de casos bem-sucedidos. Argentina e Brasil: no primeiro momento as tentativas malsucedidas entre 1947 e 1961 e o sucesso de aproximação entre 1972-1980, quando ambos os Estados estavam sob regimes autoritários nas mãos de militares. Argentina e Chile: apresenta as tentativas de superação das rivalidades entre os dois países após o conflito de disputa do Canal Beagle (1978) e o processo de amadurecimento e consolidação da aproximação. Acrescentou-se ainda a presença de um inimigo comum: a insurreição de movimentos de esquerda. No caso da relação entre Colômbia e Peru, demonstra como a iminência de ameaças à segurança interna - movimentos de esquerda - aproximaram ambos os estados. Entre Honduras e Nicarágua, demonstra como as restrições de recursos econômicos foram essenciais para aproximar os dois países. Darnton apresenta ainda quatro estudos de caso malsucedidos de aproximação. Apresenta ainda os casos de falha nas tentativas de aproximação. Nos dois primeiros, El Salvador e Honduras e Costa Rica e Nicarágua, revela que a prosperidade de El Salvador e da Costa Rica reforçou entraves no processo e tentativas de aproximação, respectivamente com Honduras e Nicarágua. Nos casos de Colômbia e Venezuela e Bolívia e Chile, a presença de problemas de ordem econômica não foi suficiente para aproximar respectivamente os países, pois a ausência de uma missão alternativa (por exemplo, as ameaças à segurança nacional) não permitiu a superação dos interesses particulares de agências e aparatos estatais.

⁶³ Darnton especifica que seu estudo se centraliza nos países que compunham o bloco capitalista sob hegemonia dos Estados Unidos. Portanto, a potência mediadora a que se refere são os Estados Unidos. Em nenhum momento o autor preocupou-se com o caso de aproximação Cuba-Chile

apontaram para a possibilidade de aproximação. A hipótese levantada por Darnton é que ameaças à segurança interna, o estabelecimento de um inimigo comum – insurreição de movimentos de esquerda e o anticomunismo – e os fatores econômicos é que determinam se as rivalidades históricas e estratégicas e os interesses locais podem ser superados por aproximações e acordos.

Se, por um lado, Darnton (2014, p. 110) demonstrou como “o anticomunismo e a ameaça partilhada de insurreição de esquerda” foi um dos fatores que, associado à “restrição de recursos”, promoveu possibilidades concretas de superação de rivalidades históricas e dos interesses de agências estatais, por outro, Michael Latham (2010, p. 260-261) argumenta como as concepções ideológicas das “superpotências” – anticomunismo e anti-imperialismo – associadas aos ideais “de segurança em casa estavam também intimamente ligadas à expansão e à preservação dos seus sistemas sociais no estrangeiro” – o que justifica a intervenção, na maioria das vezes, violenta em países do denominado Terceiro Mundo.

Michael Latham, ao analisar as particularidades da Guerra Fria na Ásia, África e América Latina, destaca as tentativas de países terceiro-mundistas de elaborar políticas de autodesenvolvimento e de não-alinhamento ideológico às potências centrais - incluindo ao lado dos Estados Unidos e União Soviética, a China. No entanto, na argumentação do autor, a partir da década de 1960, essas tentativas foram frustradas pelas ações redirecionadas das superpotências o que “amplificou a polarização ideológica do Terceiro Mundo” abrindo espaço para a implantação de “ditaduras militares repressivas ou regimes marxistas radicais” (Latham, 2010, p. 260). Interessa à pesquisa o caso da América Latina e a política de intervenção dos Estados Unidos nesse contexto. Segundo o autor, a Revolução Cubana (1959) alimentou, por um lado, os anseios soviéticos⁶⁴ e, por outro, o redirecionamento de

(governos de esquerda). No entanto, considerou-se a argumentação de Darnton importante, por um lado, para demonstrar como não se pode generalizar a concepção de Guerra Fria (conjunto de países alinhados às potências hegemônicas defendendo unilateral e “cegamente” o capitalismo ou o socialismo). E, em segundo lugar, para pensar a própria relação de aproximação entre Cuba, sob governo de Fidel Castro, e Chile, durante o governo de Salvador Allende e após o golpe de 11 de setembro de 1973.

⁶⁴ Segundo Latham, o governo soviético alimentava expectativas positivas de que os movimentos anti-imperialistas e nacionalista em países do Terceiro Mundo - marcados pelas desigualdades sociais e economia não desenvolvidas e pelos anseios de não-alinhamento e desenvolvimento econômico com autonomia - se transformassem em “anticapitalismo”, “tendência para o socialismo”, “direções ao socialismo” (Latham, 2010, p. 265). Apesar da não intervenção soviética na Revolução Cubana, a ilha entusiasmou Moscou.

posição dos estadunidenses em relação aos países da América Latina. Instituições e lideranças diplomáticas e políticas estadunidenses passam a arquitetar que “para impedir uma *segunda Cuba*, a ordem e a estabilidade anticomunista teriam de preceder o progresso” (Latham, 2010, p. 270-71)⁶⁵.

Nesse sentido, os projetos de integração e modernização – desenvolvimento econômico, superar as mazelas sociais e melhorar a qualidade de vida dos latino-americanos, juntamente com a defesa de governos democráticos – cederam lugar a ações mais diretas e violentas, “abraçando golpes de direita em toda a América Latina, e os Estados Unidos voltaram-se firmemente para soluções *burocrático-autoritárias*” (Latham, 2010, p. 272)⁶⁶. Seguindo nessa linha de análise, Westad é mais explícito: “os aspectos positivos da ‘Aliança para o Progresso’ foram eclipsados pelo empenho dos Estados Unidos em apoiar os regimes militares antidemocráticos”, pois “a ajuda militar para resistir ao comunismo era uma parte integrante do plano da aliança” (Westad, 2018, p. 494).

Esse processo de intervenções culturais, diplomáticas, políticas e militares estadunidenses caracterizam historicamente sua política externa em território latino-americano. Lars Schoultz (1998, 2018), por exemplo, analisa como, desde o século XIX, sedimentam-se, em nome da defesa dos interesses nacionais dos Estados Unidos - segurança, política interna, desenvolvimento econômico, liberdade e democracia -, ideologias e práticas intervencionistas, justificando que os países latino-americanos não tinham autonomia ou condições de defenderem-se das ameaças internas e externas ou desenvolverem-se e modernizarem-se.⁶⁷ Schoultz

⁶⁵ Latham evidencia essa reorientação da política estadunidense no governo Lyndon Johnson (1908-1973), entre 1963 e 1969. Segundo Latham (2010, p. 269), os insucessos da “Aliança para o Progresso” resultaram no abandono progressivo da proposta de reformismo e o reconhecimento e apoio aos golpes e governos militares. Cabe destacar que Latham não considera, em seu texto, a participação direta e intencional dos Estados Unidos nos golpes orquestrados pelas forças armadas com participação de segmentos da sociedade civil e de partidos políticos. A “Aliança para o Progresso”, articulada na administração do presidente John Kennedy (1917-1963), entre 1961 e 1963, tinha como objetivo estabelecer políticas para que os países latino-americanos conseguissem, com a cooperação dos Estados Unidos, atingir o desenvolvimento econômico, superar as mazelas sociais (precariedade habitacional e sanitária, analfabetismo, desnutrição e/ou alimentação insuficiente) e elevar o nível de vida da população, afastando um possível desvio dos países da América Latina para governos socialistas. Westad (2018) apresenta uma análise mais concisa sobre os objetivos e os limites da “Aliança para o Progresso”.

⁶⁶ Apesar do objetivo central ser analisar o caso brasileiro, Cepêda (2020) apresenta um panorama geral sobre o projeto “Aliança para o Progresso”, porque a proposta foi abandonada por Washington conduzindo-o a supervisionar, apoiar, investir e financiar os golpes e regimes autoritários na América Latina nas décadas de 1960 e 1970.

⁶⁷ Schoultz (2009) analisa, a partir de elementos da cultura e da ideologia, como a teoria do Destino Manifesto é o elemento essencial na formação da identidade da nação estadunidense e sua

argumenta que, no imediato pós-1945, os Estados Unidos apoiaram o restabelecimento de regimes democráticos na América Latina. No entanto, nas décadas seguintes, demonstra, com acontecimentos históricos, como burocratas e diplomatas estadunidenses inseriram-se em países latino-americanos para garantir uma política anticomunista, inclusive apoiando golpes e regimes autoritários⁶⁸.

Assim como Latham, Schoultz identifica a partir da Revolução Cubana (1959) um ponto de inflexão da política externa dos Estados Unidos em relação à ilha caribenha⁶⁹. Nas palavras de Vanni Pettinà (2018), o processo histórico inaugurado em janeiro de 1959 na ilha caribenha foi responsável por um “giro autoritário”. Porém,

“missão” no território americano. Destaca alguns momentos históricos-chave da política externa dos Estados Unidos que subjugarão a América Latina à sua ingerência: Doutrina Monroe (1823) e o projeto panamericanista a partir da Conferência Internacional Americana (Washington, 1889); Emenda Platt (1901), o Corolário Roosevelt (1904) e a Diplomacia do Dólar (década 1910); Política da Boa Vizinhança (década de 1940). Torna-se essencial para a presente pesquisa compreender o processo de construção e legitimação das ações dos Estados Unidos em relação à América Latina que garantiram seu domínio cultural e ideológico hegemônico ao longo do século XX. No entanto, para a contextualização da pesquisa, o período marcado pela política externa de profilaxia e combate ao comunismo é essencial. Em obra mais recente, Schoultz (2018) reorganiza muito dos seus argumentos, especialmente para o período que interessa à pesquisa, problematizando de maneira mais direta a benevolência e a alteridade das ações de Washington em relação à América Latina. No texto “Estados Unidos: ‘farol’ e ‘polícia’ da América Latina”, Mariana Martins Villaça (2011) apresenta de forma sintetizada a política de relações exteriores dos Estados Unidos em relação aos países latino-americanos.

⁶⁸ Segundo Schoultz (1998; 2018), o presidente Dwight David Eisenhower (1890-1969), que governou os Estados Unidos entre 1953 e 1961, orientou suas ações de política externa para a América Latina (e para países da Ásia) baseadas no princípio da ajuda financeira para os países ameaçados pela expansão comunista. Milton Eisenhower (1899-1985) – que, além de uma extensa carreira acadêmica, foi conselheiro de seu irmão e dos presidentes subsequentes, John Kennedy (1917-1963), entre 1961 e 1963, e Lyndon Johnson (1908-1973), entre 1963 e 1969 – foi um dos responsáveis pela orientação dessa política externa anticomunista, marcada pelo apoio ao autoritarismo na América Latina. Segundo essa orientação, a América Latina é pobre, mas aspira o desenvolvimento. Justamente pela pobreza, é um território frutífero para a infiltração comunista. Pettinà (2007) ao analisar o caso da América Latina demonstra como o anticomunismo transformou-se em antinacionalismo e utiliza a expressão “giro autoritário” para a guinada na política externa dos Estados Unidos a partir do governo Eisenhower. Schoultz (1998; 2018) aponta que os Estados Unidos apoiaram e reconheceram golpes e governos autoritários, mas não sugere explicitamente que eles os financiaram e/ou os orquestraram entre as décadas de 1950 a 1970, como tem revelado estudos com documentos secretos e diplomáticos. No caso específico do Chile, pode-se destacar os trabalhos de Peter Kornbluh (2023) e Tanya Harmer (2011), que serão essenciais para contextualizar e historicizar a narrativa fílmica de *A Batalha do Chile*.

⁶⁹ Schoultz (2009) desenvolveu um estudo detalhado sobre as relações entre Estados Unidos e Cuba. Inicia sua análise apontando os interesses de Washington em interferir diretamente na ilha até a década de 1950. Em seguida, relaciona como a Revolução Cubana, no primeiro momento, causou apreensão e incitou determinado imaginário em relação aos revolucionários (especialmente Fidel Castro e Che Guevara) e ao crescente perigo que passam a representar. Schoultz apresenta, a partir de variada documentação (estatal, cartas, discursos), como a Revolução Cubana alimentou e justificou a política externa estadunidense e a alternância entre momentos de observação e vigilância de Washington em relação à Cuba – para estabelecer estratégias diplomáticas e traçar planos de ação – e de pressão política e econômica e de interferências, bloqueios e embargos na tentativa de intimidar o governo de Havana. Essa alternância revelou, por um lado, momentos de hostilidade e ameaças mútuas veladas e explícitas. E, por outro, tensão, distensão e relaxamento em consonância com outros acontecimentos e conjunturas no contexto da Guerra Fria.

a austeridade não ficou restrita à terra dos barbudos⁷⁰. A partir da década de 1960, o olhar vigilante e os tentáculos de Washington espalharam-se gradativa e ferozmente sobre vários países latino-americanos.

Segundo Mariana Villaça (2011), historicamente os Estados Unidos se apresentaram como responsáveis pela condução ética, moral e civilizatória e pela proteção - econômica, política e militar - dos países da América Latina. Villaça utiliza duas metáforas para explicar a política externa dos Estados Unidos. A primeira é o “farol”. Os Estados Unidos são o “foco luminoso” que serve de guia: outros países poderiam mirar-se e, quando se perdessem no curso da sua “evolução”, reconduzir seus destinos pelo caminho correto e iluminado por aquele país que carrega o fardo histórico de encaminhá-los ao desenvolvimento⁷¹. A segunda é a “polícia”. Os Estados Unidos estão sempre atentos e vigilantes às ameaças externas aos países latino-americanos, protegendo-os dos perigos e dos inimigos.⁷² Com a justificativa de preservar, zelar, resguardar e socorrer os países que são histórica, política e culturalmente desamparados e impotentes diante dos perigos e riscos, Washington molda uma política externa de intervenções constantes - ora profiláticas, ora diretas e violentas, ora indiretas e pacíficas (baseadas em negociações e alianças).⁷³

⁷⁰ Pettinà (2018) considera que a Revolução Cubana (1959) alimentou um giro da política externa dos Estados Unidos. Em seu livro há um capítulo destinado à revolução empreendida pelos “barbudos” na ilha caribenha. No entanto, Pettinà (2007; 2018) analisa como os eventos do final da década de 1940 na Ásia – antes da revolução de 1959 – orientaram uma política externa mais vigilante e disposta a interferências mais austeras na América Latina.

⁷¹ Villaça (2011) condensa em seu texto uma revisão bibliográfica das interpretações sobre as relações exteriores dos Estados Unidos com a América Latina. A metáfora de “farol” está inspirada nos estudos de Mary Anne Junqueira (2001b) sobre o processo de consolidação dos Estados Unidos como nação, o “mito da América” e o “mito do pioneiro”. Junqueira (2001a) problematiza o conceito de “wilderness” associado à América Latina entre as décadas de 1940 e 1970. A partir do conceito, os estadunidenses são caracterizados, nas páginas da revista, como simpáticos, espontâneos, austeros e justos, com princípios éticos e morais, e os Estados Unidos como espaço harmonioso, ordenado e próspero, em sua essência, democrático; os latino-americanos, em contraposição, são passivos, sem interesse ou iniciativa, não são moralmente virtuosos, e a América Latina é apresentada como territórios “vazios” e abandonados à própria sorte, marcados pelo subdesenvolvimento, atraso e miséria.

⁷² Interessa à pesquisa a postura tanto de “farol” quanto de “polícia” dos Estados Unidos em relação à América Latina, especialmente no caso do Chile durante a Guerra Fria e mais especificamente no processo histórico que compreende as eleições de 1970 e o golpe de 11 de setembro de 1973. Sobre as intervenções dos Estados Unidos no Chile a obra de Kornbluh (2013) será fundamental. Ver também: PRIETO, Carlos Basso. *La CIA en Chile: 1970-1973*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2013.

⁷³ No campo das relações internacionais, com a justificativa de garantir a segurança e proteção dos países latino-americanos, preservando-os de investidas mal-intencionadas de inimigos externos – no imediato pós-guerra os governos reformistas (que diminuíssem a interferência dos EUA) e, especialmente “o comunismo” –, e, ao mesmo tempo, auxiliando-os a superar o subdesenvolvimento e as mazelas sociais, os Estados Unidos formalizam dois mecanismos de “integração”. Em 1947, o *Tratado Interamericano de Assistência Recíproca* (TIAR). Em 1948, a *Organização dos Estados*

Segundo Westad (2018, p. 481), os Estados Unidos estavam encarregados da missão histórica de “guiar os latino-americanos, assim como se faz com as crianças, pelo caminho correto da política e da economia”⁷⁴. A Revolução Cubana (1959) e depois a eleição e o governo de Salvador Allende no Chile (1970-1973) simbolizaram mais do que acontecimentos relacionados a um mundo mecanicamente bipolarizado em que os países periféricos eram atraídos natural e instintivamente para determinada esfera de influência - ou dos Estados Unidos ou da União Soviética - e gravitavam em torno da órbita da superpotência que impulsionou a atração.

Por um lado, a Revolução Cubana fez soar o alerta vermelho em Washington, indicando que era necessário ampliar a iluminação sob certos países latino-americanos e reconduzi-los ao caminho do desenvolvimento político, econômico e moral, acompanhando-os e protegendo-os de possíveis desvios. Ao mesmo tempo, tornava-se indispensável que o aparato institucional, burocrático e diplomático e as agências e departamentos de Estado relacionados com a segurança e informação se tornassem mais vigilantes e prontos para qualquer intervenção que se fizesse necessária.

Por outro, os dois processos históricos latino-americanos – Revolução Cubana e eleição e governo de Salvador Allende – fomentaram o debate nas esquerdas, em plena Guerra Fria, sobre possíveis caminhos a serem trilhados rumo ao socialismo e abriram espaço para reflexões sobre a complexidade e amplitude da “revolução”. Além disso, uma década depois do evento cubano, o processo eleitoral de 1970 no Chile e o governo de Salvador Allende revelaram não apenas a

Americanos (OEA). Segundo Munhoz (2011, p. 171), o TIAR e a OEA “constituíram-se em importantes instrumentos de hegemonia dos EUA no continente americano”. Além disso, assim como apontado por Schoultz (1998; 2018) a benevolência e alteridade de Washington precisa ser problematizada. Segundo Munhoz (2011), para os Estados Unidos havia uma correlação entre poder e segurança nacional, sendo indispensável garantir o poderio econômico, tecnológico e o controle de recursos externos. Ulianova (2009, p. 250) reforça a importância do TIAR e da OEA para disseminar “o discurso anticomunista da Guerra Fria” no Chile e relaciona com a aprovação da *Lei da Defesa Permanente da Democracia*, em 1948 (essa questão será melhor contextualizada mais adiante). Para Villaça (2011) a Revolução Cubana, em parte, representou uma ameaça à hegemonia e aos princípios básicos de segurança interna e poder dos Estados Unidos. Logo, o projeto “Aliança para o Progresso” foi abandonado e, a partir de 1961, agentes do Departamento de Defesa dos Estados Unidos passam a treinar as Forças Armadas latino-americanas na Escola das Américas (Panamá, fundada em 1946). Segundo Villaça (2011, p. 84), o objetivo era ensinar uma “política preventiva” de “contrainsurgência” no combate ao “inimigo interno”. Em 1962, Cuba foi excluída da OEA. Cepêda (2020) também desenvolve uma série de reflexões sobre a Aliança para o Progresso.

⁷⁴ O autor apresenta o longo processo de interferências diretas e indiretas dos Estados Unidos na América Latina em perspectiva histórica desde meados do século XIX, demonstrando como as ações e a política externa acirraram durante a Guerra Fria.

observação e vigilância cautelosa, mas artifícios e mecanismos de intervenção de Washington. Abordam o caso chileno Harmer (2011), Kornbluh (2013), Prieto (2013) e Verdigo (2016a; 2016b). Segundo Westad (2018, p. 502), “a vitória de Allende nas eleições de 1970 desencadearam pânico”: temia-se que o Chile “se convertesse em uma segunda Cuba, com graves consequências para a América Latina e para a Guerra Fria no resto do mundo”.

Propõe-se, nesta pesquisa, analisar o documentário *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas* à luz dos avanços historiográficos sobre a Guerra Fria na América Latina – especialmente em relação ao caso chileno. As pesquisas acadêmicas das últimas três décadas e as novas abordagens e olhares sobre a Guerra Fria permitem problematizar e historicizar o contexto de produção – filmagens e montagem –, de distribuição e de circulação (exibição e recepção). A partir da perspectiva da História Social do Cinema, pode-se contextualizar e historicizar a narrativa fílmica construída pela *Equipe do Terceiro Ano*. A partir da problematização do documentário será possível transitar entre as tênues linhas do global ao local, passando pelo regional, e vice-versa. Ao mesmo tempo, pode possibilitar a observação dos aspectos ideológicos e transnacionais que dialogam com o processo histórico e com o contexto em que se desenrolam.

Nesse sentido, temas e debates sobre os possíveis caminhos da revolução e da transformação social e política alinham-se – ora aproximando e ora afastando –, tangenciam problemáticas interconectadas naquele contexto histórico – como anti-imperialismo e anticomunismo, socialismo e comunismo e a polarização político-ideológica – em suas roupagens globais, regionais e locais. Analisar o circuito comunicacional em seu contexto histórico e as tramas da narrativa construída no documentário *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas* permite, por um lado, observar e problematizar questões intrinsecamente relacionadas com a insurreição das esquerdas latino-americanas e seus modelos e concepções de revolução – dos possíveis caminhos para atingir o socialismo e do empoderamento das classes trabalhadoras. Por outro, permite compreender o enraizamento de elementos como a segurança nacional e o combate aos inimigos internos e externos, desencadeando uma necessidade urgente e constante de atenção, de vigilância e da contrarrevolução.

A trilogia *A Batalha do Chile* é um exemplo de como cinema político da década de 1970 teve um papel fundamental em denunciar não apenas a intervenção direta dos Estados Unidos no processo que culminou no golpe de 11 de setembro de 1973, mas também como os partidos e lideranças políticas, segmentos da sociedade chilena e das forças armadas articularam-se politicamente para destituir o governo da UP. No entanto, a trilogia não se restringe ao desencadeamento de acontecimentos – articulados na forma de causa e consequência – que resultam no trágico evento histórico. Esta pesquisa sugere que há uma interpretação histórica a partir das experiências dos integrantes da *Equipe do Terceiro Ano*. Além disso, é possível problematizar o processo de construção do poder popular que conduziria os “trabalhadores ao poder” – lema dos *cordões industriais* e dos comandos comunais.

2.2 A GUERRA FRIA NO CHILE: A “VIA CHILENA” AO SOCIALISMO E A “EXPERIÊNCIA CHILENA”

Retomando as figuras 1 e 2 apresentadas no início do capítulo e o trecho selecionado da fala das duas entrevistadas pela *Equipe do Terceiro Ano*, é possível perceber as nuances da Guerra Fria Global e como a eleição de Salvador Allende em 1970 – e o tumultuado processo de ratificação do resultado eleitoral pelo Parlamento Chileno – trazem à tona o intenso debate sobre as peculiaridades da Guerra Fria no Chile. No depoimento das duas chilenas, de classes sociais distintas e de posicionamentos políticos antagônicos, é possível identificar tanto o que se convencionou – histórica e historiograficamente – chamar de “via chilena” e de “experiência chilena”.

Elaborando um panorama amplo, Pettinà procurou analisar a complexidade da Guerra Fria na América Latina. Propôs articular as dinâmicas e orientações globais, mas sem desconsiderar os processos, as particularidades e as problemáticas locais. Intentou “resgatar a perspectiva dos países latino-americanos” sem “negar que as ingerências de Washington” representaram e deixaram marcas profundas na “forma em que a Guerra Fria se manifestou na região” (Pettinà, 2018, p. 15).⁷⁵

⁷⁵ O autor analisa a Guerra Fria na América Latina em quatro momentos. Entre 1946 e 1954, desde as primeiras ações e estreitamento de relações internacionais dos Estados Unidos com os países latino-americanos até as interferências da CIA na Guatemala. A Revolução Cubana (1959) e o “giro autoritário”, quando o iminente fantasma do comunismo nutriu as forças armadas e as elites

Os eventos locais são, ao mesmo tempo, influenciados e influenciadores das movimentações regionais e globais da Guerra Fria, mas não de forma mecânica e determinada: os interesses e especificidades nacionais ressignificam suas orientações e intercâmbios. Para Alfredo Riquelme Segovia (2014, p. 14-15) a complexidade, a amplitude e os tensionamentos levam a pensar a Guerra Fria como “um conflito mais difícil de superar ou inclusive de gerenciar do que se imagina”, pois envolve uma multiplicidade de atores tentando garantir seu protagonismo, transitando entre estratégias de não alinhamento e alinhamento e, ao mesmo tempo, alimentando “a crença no antagonismo inevitável entre as potências”.⁷⁶

Nesse sentido, a Revolução Cubana (1959) e a eleição de Salvador Allende e governo da UP no Chile (1970-1973), incluindo o violento golpe de 11 de setembro de 1973, deixam de ser um evento pontual e geograficamente localizado, transformando-se em um complexo emaranhado de conexões, diálogos, concepções, circulação de ideias e redes de poder.

De acordo com Olivier Compagnon o Golpe de Estado responsável por bombardear o palácio *La Moneda*, pôr fim ao governo da UP e ceifar a vida do presidente Salvador Allende no dia 11 de setembro de 1973 é um “evento-mundo”. Para Compagnon (2013, 98; 100), esse violento golpe representou “uma grande ruptura no século XX latino-americano” e “teve um grande impacto, atestando o alcance transnacional do evento”⁷⁷. Compagnon elenca alguns argumentos e

conservadoras, em nome da segurança (Doutrina de Segurança Nacional), a combater os inimigos externos e externos sob a vigilância e ingerência dos Estados Unidos. A década de 1970, marcada pela “violência e episódios de repressão sangrenta, postos em marcha por ditaduras militares” (Pettinà, 2018, p. 135), ou seja, pela prática do terrorismo de Estado. A década 1980 e a crueza das guerras civis na América Central.

⁷⁶ Segovia exemplifica a complexidade da Guerra Fria no Chile a partir da ideia de “imaginação revolucionária” e de como os acontecimentos globais, regionais e nacionais moldaram e modelaram os debates na América Latina, especialmente o caso de Cuba e do Chile. Dessa forma, aponta como a política soviética de coexistência pacífica e de distensão, a Revolução Cultural Chinesa, a Conferência Tri Continental em Havana, as ofensivas vietnamitas, as guerrilhas na América do Sul e o “sacrifício de Che Guevara” fomentaram o debate sobre o imperialismo e o anti-imperialismo, a revolução e a contrarrevolução. No caso específico do Chile, o debate revolucionário foi bastante intenso e revela toda essa complexidade. As eleições presidenciais e as alianças de centro-esquerda, o reformismo dos democratas cristãos, o paradoxo da revolução/legalidade e revolução/reformismo, engrossaram a problemática da “via pacífica ao socialismo” e fomentaram uma intensa discussão entre as esquerdas latino-americanas e europeias do período.

⁷⁷ Compagnon no decorrer do seu texto apresenta eventos históricos latino-americanos para contextualizar e justificar o conceito de “evento-mundo”. Mesmo ocorrendo depois do golpe civil-militar brasileiro ou utilizando-se de práticas e mecanismos do terrorismo de Estado – que já era possível visualizar no caso do Brasil pós-1968, por exemplo –, o caso chileno tem elementos que marcam uma mudança nos aspectos políticos, sociais, econômicos e de repressão que repercutem uma intensidade global, na década de 1970.

discorre sobre possibilidades de interpretação. Para o autor, a vitória da UP nas urnas em setembro de 1970 despertou sentimentos de entusiasmo – que não ficaram restritos às fronteiras chilenas – sinalizando a compatibilidade da mudança social e política respeitando o regime democrático. O suicídio de Salvador Allende foi um “choque emocional planetário” que “adicionou ao martírio da democracia a tragédia de um destino pessoal” (Compagnon, 2013, p. 99). O autor argumenta ainda que a transformação da sociedade e da política chilena a partir da legalidade, sem uso da violência, era praticamente impossível (Compagnon, 2013, p. 100).⁷⁸ A solidariedade às vítimas e aos exilados do regime ditatorial de Pinochet representam a característica de evento-mundo.⁷⁹ Após o Golpe de Estado ocorreu a “militarização da sociedade” – realidade de muitos países latino-americanos – e o uso da violência para erradicar o “câncer comunista” (Compagnon, 2013, p. 101).⁸⁰ Outro argumento de Compagnon refere-se ao impacto social das imagens de violências que foram divulgadas por órgãos de imprensa e por canais de televisão estrangeiros compartilhando transnacionalmente as imagens do evento histórico.⁸¹ O último argumento refere-se ao fim da interferência do Estado nos assuntos econômicos e sociais – “o fim de um ciclo de inspiração keynesiana” – implantando o neoliberalismo e paulatinamente acrescentando “formas de exclusão social” (Compagnon, 2013, p. 103-104).⁸²

⁷⁸ Nesse ponto, Compagnon demonstra o caso do Partido Comunista Italiano (PCI) e da democracia cristã. A partir da tragédia chilena foi possível observar que “forças políticas de transformação social” não avançariam “sem uma maioria estável e consenso político”. Compagnon (2013, p. 99), neste aspecto, argumenta que além das elites nacionais conservadoras dispostas a tudo para manter seus privilégios, o periódico *O Mercurio* durante todo governo na UP promoveu uma campanha pautada no ódio e os Estados Unidos, hostis à UP, financiaram a oposição para desestabilizar o governo. Para exemplificar, cita grupos guerrilheiros que expandiram a luta arma na América Latina naquele contexto de tensões da Guerra Fria.

⁷⁹ Há mobilização de embaixadas e embaixadores para proteger exilados e perseguidos políticos; países passam a conceder asilo político às vítimas das atrocidades cometidas pelo terrorismo de Estado. Este aspecto é fundamental importância para a pesquisa, especialmente relacionada à retirada com segurança dos rolos de película e a banda sonora que vão compor a trilogia analisada. Essas redes de solidariedade incluem a embaixada sueca e o embaixador Harald Edelstan e Cuba e o ICAIC que recebem os membros da *Equipe do Terceiro Ano* (exceto Jorge Müller que permaneceu em Santiago), inclusive o cineasta Pedro Chaskel, responsável pela montagem de *A Batalha do Chile*.

⁸⁰ Compagnon sintetiza a prática do terrorismo de Estado e a violenta perseguição aos protagonistas da esquerda ou simpatizantes da UP. Como nos outros argumentos, o autor compara o caso chileno com as realidades de outros países latino-americanos no mesmo contexto.

⁸¹ Para esta pesquisa a observação feita por Compagnon é de fundamental importância e as pesquisas de Aguiar (2015a; 2015b; 2017a; 2017b; 2019a; 2019b; 2022) que problematizam essa questão.

⁸² Nesse argumento, o autor sistematiza a realidade chilena comparando com outros casos de implantação e de expansão do neoliberalismo, mas reforçando que o modelo aplicado pelo Chile,

Segovia (2014, p. 17) destaca que Cuba, após a revolução de 1959, assumiu “a vocação de difundir pela América Latina a sua versão revolucionária do anti-imperialismo e do socialismo”. No entanto, o Chile também respondeu, com suas particularidades, às demandas de “fazer a revolução” naquele contexto. No prefácio do livro, Segovia (2009, p. 57; 60) indica sua preocupação em abordar o “*comunismo* como ideologia e protagonista político”, construindo um panorama histórico “desde a construção da Frente Popular nos anos 1930 até a experiência da via chilena ao socialismo entre 1970 e 1973”.

Analisando a cultura política, Segovia problematiza os discursos do Partido Comunista (PC) chileno. Argumenta, a partir de diversificadas fontes documentais como, desde suas origens⁸³, na década de 1920, eventos históricos nacionais e globais impulsionaram e fomentaram a ideia de anti-imperialismo, antifascismo e de revolução entre os comunistas. Em um primeiro momento, apresenta a transição do Partido Obreiro Socialista (POS) para PC – fundados, respectivamente em 1912 e 1922, pelo tipógrafo Luis Emílio Recabarren (1876-1924) – e as aproximações entre o PC, a União Soviética, a Internacional Comunista e o marxismo leninista que remodelaram o espectro interpretativo dos comunistas chilenos que passaram a combater, por um lado, ao imperialismo, pois “o tema do anti-imperialismo como opressão nacional e o combate anti-imperialista como luta pela libertação nacional”. E por outro, ao fascismo, porque “as transformações no cenário mundial e continental de auge do fascismo, que agora compartilha com o imperialismo a

por meio dos *Chicago Boys*, serviu de base para estruturar muitas medidas que seriam aplicadas mais tardiamente em outros países latino-americanos.

⁸³ Desde o final do século XIX e, principalmente, a partir da década de 1910, as greves e as movimentações dos trabalhadores nas minas e nos setores da indústria chilena resultaram na organização política em movimentos sociais, em sindicatos, em organizações de mútuo-auxílio e em partidos políticos: *Gran Federación Obrera de Chile* (1909, associação de mútua ajuda dos ferroviários), *Partido Obreiro Socialista* (POS, 1912), *Federación Obrera de Chile* (FOCH, 1917) que foi transformada em *Internacional Obrera Comunista* (1920). As violentas formas de repressão e de punição a mineiros e operários, bem como aos povos originários, resultaram na consolidação de federações e partidos de orientação anarquista, socialista e comunista. Neste primeiro momento, o jornalista e tipógrafo Luis Emilio Recabarren é uma das grandes lideranças (Winn, 2010, p. 42-43). Winn (2010, p. 45) descreve “como presidente, Ibáñez se assemelhava menos com o reformador de inclinação esquerdista que com o autoritário corporativista de direita, que reprimia os comunistas e outros sindicalistas e organizações políticas de esquerda, e que tentou criar um sindicato paralelo controlado pelo Estado para substituir a FOCH esquerdista. Os comunistas foram obrigados a entrar na clandestinidade.”

qualidade de principal antagonista do progresso histórico” (Segovia, 2009, p. 57; 60).⁸⁴

Adentrando a década de 1930, Segovia aponta que, assim como o avanço do fascismo e do nazismo na Europa ameaçava o movimento operário e as forças da Internacional Comunista, no Chile, os políticos e simpatizantes da direita tornavam-se mais autoritários, especialmente em relação à Frente Popular⁸⁵. A pauta dos comunistas tornou-se o eixo das diretrizes da coalizão: “a reivindicação nacional” estava diretamente relacionada com a defesa da “democracia frente à ameaça fascista”; a defesa da Pátria “com a defesa da República”; “a industrialização se relacionava com a democratização”; “a frente anti-imperialista” associou-se ao antifascismo. Em meados dos anos 1940, para os comunistas, “começava a intervenção estadunidense sem máscaras, com o pretexto de *solidariedade hemisférica*” (Segovia, 2009, p. 61).⁸⁶

Segundo Segovia, no Chile, o período entre 1947 e 1958⁸⁷ ficou marcado, por um lado, pelo alinhamento geopolítico à esfera de influência dos Estados Unidos e, por outro, pela luta dos comunistas e socialistas contra o que o autor denominou

⁸⁴ Além disso, no final da década de 1920, alguns comunistas chilenos compreenderam o contexto como favorável à revolução proletária e a instauração de uma República Socialista: o governo de 12 dias de Marmaduke Grove Vallejo (1878-1954). O governo teve sua existência entre 04 e 16 de junho de 1932. No ano seguinte, Grove fundou o Partido Socialista (PS). Marmaduke Grove era militar, integrou o exército chileno e foi Comandante da Força Aérea. Foi senador da República entre 1934 e 1949. Além de Segovia, Peter Winn (2010) também analisa esse contexto político-partidário e a fundação do PC e do PS.

⁸⁵ Coalizão formada pelo Partido Radical (PR), o PS e o PC, em 1936, durante o governo de Arturo Alessandri Palma (1932-1938). Essa coalizão conduziu ao poder Pedro Aguirre Cerda (1938-1941). Para uma contextualização mais detalhada ver Aggio (1997), Segovia (2009) e Winn (2010).

⁸⁶ Segundo Segovia (2009) entre o final da década de 1930 e o início da década de 1940, a compreensão dos comunistas de que o imperialismo ameaçava, por um lado, a democracia e a independência dos Estados latino-americanos e, por outro, o aparato estatal procurava desorganizar e desestruturar os movimentos populares e democráticos. Nas palavras do autor, a contradição “imperialismo e revolução democrático-burguesa” é um estigma da América Latina, estabelecendo o “conflito entre docilidade frente ao imperialismo e o exercício da soberania nacional, entre independência econômica, política e militar e a necessária adesão à *órbita* estadunidense na preparação para uma confrontação bélica” (Segovia, 2009, p. 67-68).

⁸⁷ Entre 1947 e 1958, os presidentes Gabriel González Videla (1946-1952) e Carlos Ibañez de Campo (1952-1958) aderiram à *solidariedade hemisférica* – orientando as relações econômicas, diplomáticas e geopolíticas na esfera de influência dos Estados Unidos – e à lógica *macarthista* de perseguição ao comunismo. Apesar de Videla ter sido eleito por uma Aliança Democrática (envolvendo os radicais, os democratas e os comunistas), durante seu governo estruturou-se a base de sustentação da aproximação do Chile com os Estados Unidos, incluindo a prática, inspirada no *macarthismo* estadunidense, de perseguição aos “inimigos vermelhos”, os “comunistas”. O governo de Ibañez garantiu a continuidade da geopolítica instaurada no governo anterior e cumpriu os acordos e compromissos assumidos pelo seu antecessor.

de “*Macarthismo Chileno*”⁸⁸. Nesse contexto, o governo chileno alinhou-se às orientações dos Estados Unidos para a América Latina. Em 1947, assinou o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR) ou Tratado do Rio. Em 1948, participou da Organização dos Estados Americanos (OEA) e do Pacto de Bogotá (Tratado Americano de Soluções Pacíficas). O Chile nesta conjuntura colocou o PC na ilegalidade, cassou os mandatos dos seus parlamentares e rompeu relações com a URSS em 1947 (Munhoz, 2002). Em 1952, assinou um pacto militar com os Estados Unidos. Internamente, as orientações políticas também se alinharam claramente à posição geopolítica hegemônica estadunidense: a guerra ao comunismo. Em 1948, foi instaurada a *Lei da Defesa Permanente da Democracia*, conhecida como a *Lei Maldita*. O PC foi colocado na ilegalidade e instaurou-se uma política de perseguição aos “inimigos vermelhos” e a necessidade de depuração de espaços públicos.⁸⁹

Segovia pontua que a construção da “via chilena” ao socialismo ocorreu no período entre 1958 e 1970⁹⁰ no contexto das eleições presidenciais de 1958 – vitória de Jorge Alessandri⁹¹, com apoio de partidos de direita⁹² – e de 1964 – vitória de

⁸⁸ Joseph McCarthy foi senador entre 1947 e 1957. Seus discursos e acusações alarmantes – que encontraram eco em outros políticos e na sociedade civil estadunidense – construíram um cenário de permanente perigo e ameaça com suspeitos infiltrados em vários setores da sociedade e do aparato estatal. Sua atuação política esteve ligada à “caça aos comunistas”, aos “inimigos vermelhos” nos Estados Unidos. Porém, essa prática, em plena Guerra Fria, capilarizou-se pela América Latina.

⁸⁹ No Chile, na última década, desenvolveram-se inúmeras pesquisas com o objetivo de problematizar a cultura política e as relações global, regional e local durante a Guerra Fria. A pesquisa de Valentina Orellana (2013) explora como o anticomunismo transfigurou-se para “uma guerra contra o comunismo”. A partir da *Lei Maldita*, a autora contextualiza e historiciza o imaginário político responsável pelo controle ideológico dos professores e do que deveria ser ensinado, em um processo histórico de identificação e perseguição aos “professores vermelhos” (*profesores rojos*) e de depuração das escolas – inclusive apresenta o processo de americanização da pedagogia chilena. Outro exemplo de pesquisa é a de Fernando Aparicio e Roberto Ferreira (2014). Os autores propõem pensar a Guerra Fria em uma perspectiva do “Sul Global” e selecionam o caso da vigilância policial ao comunista e poeta Pablo Neruda. Demonstram como, a partir da colaboração entre países, no imaginário e na cultura política da Guerra Fria regional o Uruguai era compreendido como um “ninho de comunistas” e era preciso estar atento ao “perigo vermelho”.

⁹⁰ Segovia articula questões nacionais – o nascimento da *Frente de Ação Popular* (FRAP) e do *Programa do Governo Popular* – com questões regionais e globais – como as orientações do PC soviético de apoio ao “processo revolucionário mundial” e à Revolução Cubana; a crise dos mísseis; os Estados Unidos impulsionaram “a conversão das forças armadas latino-americanas em uma força militar de aniquilação da ‘ameaça revolucionária interna’” e a “Aliança para o Progresso e a Contrainsurgência” (SEGOVIA, 2009, p. 72). Um estudo detalhado do contexto e dos dados eleitorais entre os pleitos de 1958 e 1970 foi realizado por Dujisin (2014).

⁹¹ Jorge Alessandri Rodríguez (1896-1986) era filho de Arturo Alessandri Palma (1868-1950). O pai de Jorge Alessandri foi um personagem político tradicional, um dos mais influentes do Chile, ligado ao Partido Liberal (fundado em 1846) e à *Aliança Liberal* (1918-1925): a) entre 1898 e 1899, foi Ministro da Indústria e Obras Públicas do presidente Federico Errázuriz Echaurren (1850-1901). Em 1913, foi Ministro da Fazenda do presidente Ramón Barros Luco (1935-1919) e, em 1918, foi Ministro do

Eduardo Frei, Partido da Democracia Cristã (PDC)⁹³. Nesses dois momentos, os partidos de esquerda organizaram-se na coalizão Frente de Ação Popular (FRAP)⁹⁴ e elaboraram o *Programa do Governo Popular* – que, em linhas gerais, era anti-

Interior do presidente Juan Luis Sanfuentes (1858-1930). Exerceu o cargo de presidente da república por dois mandatos entre 1920 e 1925 e entre 1932 e 1938. Durante o final do seu primeiro mandato, conduziu a reforma constitucional que resultou na carta magna de 1925 – responsável por uma reforma política que pôs fim ao sistema parlamentarista e instaurou o presidencialismo. Foi eleito para os cargos de deputado e senador por vários mandatos. Jorge Alessandri iniciou sua carreira política em 1926 quando foi eleito deputado. Entre outros cargos, presidiu a Confederação da Produção e do Comércio (CPC), entre 1944 e 1958, afastando-se apenas no período em que foi Ministro da Fazenda (1947-1950) do presidente Gabriel González Videla (1898-1980). Foi senador (1957-1958) e presidente da república (1958-1964). Disputou o pleito de 1970 contra Salvador Allende.

⁹² Segundo Dujisin (2014), nas eleições de 1958, Jorge Alessandri (1896-1986) concorreu ao pleito como “independente”, mas recebeu apoio do Partido Liberal (PL, fundado em 1846), do Partido Conservador Unido (PCU, fundado em 1953) e do Partido Agrário Laborista Recuperacionista (PAL-R, fundado em 1954). Alessandri, mais tarde estará ligado ao Partido Nacional (PN). Na primeira fase o PN teve uma vida curta, entre 1956 e 1958. Em 1966, o PN se reorganizou, resultado da fusão do Partido Liberal (PL), do Partido Conservador Unido (PCU) e do Partido da Ação Nacional (PAN, fundado em 1963), e apresentou-se, no contexto da presidência de Eduardo Frei, como possibilidade “de unificar os diversos atores da direita” e, ao mesmo tempo, conquistar uma estratégia defensiva”, mas com intenção explícita “de recuperar o governo em 1970” (Dujisin, 2014, p. 268-273). Em 1958, “o programa de Jorge Alessandri foi elaborado como um contraponto à proposta de Frei e enfatizou o aspecto tecnocrático” (Dujisin, 2014, p. 30). Segundo Ernesto Bohoslavsky (2012, p. 09), sob a insígnia do PN convergiram tanto os grupos políticos e as famílias identificadas com as pautas conservadoras quanto aqueles comprometidos com a tradição nacionalista, “com sensibilidade ibañista”, mas que estavam acostumadas e aceitavam, no jogo político, ceder à conspiração e ao flerte com as forças militares. Para o autor, o nascimento do Partido Nacional foi uma ação coordenada “para modernizar e adequar as estruturas partidárias” e uma resposta da direita para um contexto de reforma do sistema eleitoral que ampliou o número de eleitores, intensificou a mobilização política, ampliou o debate sobre o reformismo e a reformulação das forças políticas e lideranças de esquerda.

⁹³ O PDC foi fundado em 1957 a partir da união da Falange Nacional (fundada em 1936), do Partido Conservador Social Cristão (PCSC, fundado em 1949), do Partido Nacional Cristão (PNC, fundado em 1952) e um grupo do Partido Agrário Laborista (PAL, fundado em 1945) (Dujisin, 2014, p. 72). A proposta política da democracia cristã estava centralizada em um projeto de desenvolvimento e modernização estruturado em um programa reformista que ocorreria de forma controlada em plena vigência da democracia. Portanto, historicamente suas origens remontam à Falange Nacional que, desde sua fundação até o início da década de 1950, “privilegiou as alianças com os conservadores social-cristãos”. Eduardo Frei tornou-se o líder desse grupo que se descolou paulatinamente da direita tradicional (Dujisin, 2014, p. 30; 51; 72). Segundo Dujisin (2014, p. 73), em plena Guerra Fria, a Democracia Cristã (DC) apresentou-se como “um projeto alternativo ao capitalismo liberal e ao socialismo coletivista”. Com o resultado das eleições de 1958, Frei se pronuncia em cadeia de rádio sobre “o perigo que significava o triunfo de qualquer dos extremos e apresentou sua candidatura como oposição estabilizadora e moderada” (Dujisin, 2014, p. 72; 122). Analisa em detalhes o desempenho eleitoral da DC no período e assinala as características principais do governo de Eduardo Frei, eleito em 1964.

⁹⁴ A FRAP foi uma coalizão de partidos de esquerda, organizado em 1956, composto por Partido Socialista (PS) e Partido Comunista (PC), e mais outras siglas de centro-esquerda, de curta vida política, como Partido Socialista Popular (PSP, fundado em 1948), Partido Democrático do Povo (PDP, fundado em 1948), Partido Democrático Nacional (PADENA, fundado em 1960), Vanguarda Nacional do Povo (VNP, fundado em 1958), Partido Democrático do Chile (PDo, fundado em 1952), Partido Socialdemocracia Chilena (SDCH). Em 1965, há alteração na composição: a PADENA abandona a coalizão e o PDo e o SDCH ingressam na FRAP (Dujisin, 2014, p. 60-61).

imperialista e defendia a soberania nacional, tanto nas questões econômicas quanto políticas, a nacionalização das riquezas, uma política externa independente.⁹⁵

Marcelo Casals (2014), ao analisar o pleito eleitoral de 1964, demonstra como o anticomunismo⁹⁶ – estigma da cultura política chilena e latino-americana – foi de fundamental importância para a vitória de Eduardo Frei, ícone da DC e do reformismo. Casals argumenta que “a campanha do terror” – expressa em cartazes fixados em muros, em editoriais e notícias da imprensa, em discursos inflamados nas rádios – conclamava os chilenos – especialmente as mulheres e mães – a votar em Frei e a lutar contra o perigo comunista – representado naquele pleito pela FRAP. Segundo a retórica anticomunista, “as liberdades políticas seriam suspensas, o desenvolvimento econômico impossibilitado, a família dissolvida, a nacionalidade deformada” e o país mergulharia “em um regime de escravidão e arbitrariedade que destruiria qualquer valor e ordem social anterior” (Casals, 2014, p. 91).⁹⁷

Segundo Segovia (2009, p. 78), a vitória de Eduardo Frei no pleito de 1964 deu início a um “período de sintonia entre o projeto reformista” – *Revolução em Liberdade* – “e a estratégia desenvolvimentista da *Aliança para o Progresso*”. O autor destaca “o avanço das forças dos Estados Unidos na América Latina caracterizada pela intervenção direta e pelo apoio a ditaduras militares reacionárias”. Nesse sentido, Segovia aponta que o PC considerava que “uma aliança militar continental sob hegemonia estadunidense” representaria “uma ameaça permanente aos regimes democráticos”. Os pequenos avanços reformistas de Frei foram interpretados, de um lado, pela direita e setores conservadores como uma ameaça:

⁹⁵ Segovia (2009, p. 73-74) analisa o programa da FRAP. Segundo Dujisin (2014, p. 61), a FRAP era “o grupo aglutinador das forças que estavam dispostas a lutar por um programa anti-imperialista, antioligárquico e antifeudal”.

⁹⁶ O anticomunismo não foi uma novidade na década de 1960. Casals (2014, p. 99) destaca que: “a ditadura de Ibáñez (1927-1931) foi o primeiro governo a colocar na ilegalidade o Partido Comunista”. Segovia (2014) também demonstra, como apontado anteriormente, a partir do *Macarthismo Chileno*, da *Lei Maldita* e a *solidariedade hemisférica*.

⁹⁷ Em seu texto, Casals demonstra como o anticomunismo, um fenômeno ideológico transnacional da Guerra Fria, pautou a adoção de medidas e mecanismos locais – esferas nacionais –, mas também desencadeou fenômenos e ações de caráter internacionalistas. No caso do Chile, pode ser identificada a interconexão entre os postulados da *Aliança para o Progresso*, as formulações teóricas da CEPAL e o reformismo da DC: o Estado deveria conduzir “transformações estruturais modernizadoras com o objetivo de incorporar os grupos sociais marginalizados e desenvolver a economia nacional” (Casals, 2014, p. 95). E conclui: “o local, como expressado nos cartazes analisados, se articula com o sistema de referências políticas globais, produzindo uma mensagem propagandística de grande efetividade”, articulando os valores do conservadorismo local e da conjuntura específica – “representados como práticas profundamente enraizadas na essência da nacionalidade” – aos elementos e fenômenos do conflito de caráter global (Casals, 2014, p. 111). Especificamente sobre a relação entre a DC chilena e a DC italiana, e ainda sobre os interesses dos Estados Unidos na eleição de Eduardo Frei ver pesquisa de Nocera (2014).

os partidos de direita reorganizam-se em torno do PN e os grupos empresários – “duros antagonistas do governo reformista” – compreendiam que estava em marcha “um assalto generalizado à propriedade”. Por outro, os partidos de esquerda “denunciavam a fragilidade e a insuficiência de suas políticas reformistas para favorecer as maiorias” (Segovia, 2009, p. 83).

Segovia avalia que, ao final da década de 1960, as esquerdas⁹⁸ foram capazes de “canalizar as demandas sociais” e “a insatisfação generalizada pelo crescimento econômico limitado e pela continuidade da concentração da riqueza que contrastava com a não superação da pobreza de amplos setores populares cada vez mais organizados e conscientes de seus direitos”. Naquele contexto era urgente combater a ameaça do ‘imperialismo estadunidense’ e da “reação interna” contra democracia: “a defesa dessa institucionalidade se situava no contexto da expectativa de ascender democraticamente ao governo nas eleições presidenciais de 1970, junto a seus aliados da Unidade Popular” (Segovia, 2009, p. 78).⁹⁹ Conclui que, para o PC, no plano nacional, anti-imperialismo e socialismo compunham fases de um mesmo processo contínuo; e no plano internacional estabelecia “uma íntima vinculação entre a revolução chilena e o processo revolucionário mundial, no qual convergiam também as forças anti-imperialistas e socialistas” (Segovia, 2009, p. 79).¹⁰⁰

⁹⁸ Ao pensar a cultura política chilena, Segovia propõe observar que não há uma homogeneidade temporal e de propostas sob o espectro político denominado “esquerda”. Para o autor, a “esquerda histórica”, formada pelo PC (cuja origem está no POS, fundado em 1912; mas ocorre a mudança de denominação após orientações do *Komintern*, em 1922) e o PS (fundado em 1933), esteve ativa e participou dos debates políticos e das coalizões de centro-esquerda desde a década de 1930. No entanto, a partir de meados da década de 1960 – que equivale ao governo do democrata cristão Eduardo Frei e ao governo da UP de Salvador Allende – emerge uma “nova esquerda”: MIR (fundado em 1965), MAPU (fundado em 1969, dissidente da DC), IC e PIR (fundados em 1971, dissidentes da DC), MOC (fundado em 1973, dissidente do MAPU). Para Segovia, o PR é um partido histórico “novamente esquerdizado” a partir da década de 1970. Nesse sentido, a “esquerda histórica”, a “novamente esquerdizada” e a “nova esquerda” participam ativamente do debate em torno da “via chilena” ou “via pacífica” de transição ao socialismo. Entre a possibilidade e compatibilidade ou não do processo revolucionário e do respeito à institucionalidade jurídico-política e às regras democráticas, sob o respaldo político-partidário, principalmente da DC.

⁹⁹ A Unidade Popular (UP) foi institucionalizada em 09 de outubro de 1969. Assim como a FRAP, foi uma coalizão de partidos de esquerda formada pelo PS, PC, Movimento Ação Popular Unificado (MAPU), Ação Popular Independente (API), Partido Radical (PR), Partido Social Democrata (PSD), Esquerda Cristã (IC) e Partido Esquerda Radical (PIR). Esses dois últimos dissidentes da DC. A UP recebeu ainda apoio do Movimento Esquerda Revolucionária (MIR) e da União Socialista Popular (USOPO). Segundo Dujisin (2014, p. 285), “os comunistas fixaram nitidamente sua rota de luta: tratava-se de impulsionar a Unidade Popular a alcançar o poder e fazer a revolução”.

¹⁰⁰ O PC propunha um programa de “medidas anti-imperialistas, antioligárquicas e antimonopolistas” que foram igualmente contempladas no programa da UP.

Nesse sentido, para Segovia (2007, 2015), a complexa teia ideológica das coalizões de centro-esquerda,¹⁰¹ do reformismo¹⁰² e da revolução¹⁰³ influenciou o imaginário e o comportamento político e traçou os contornos dos “longos anos 1960” (1958-1973)¹⁰⁴ e da “via chilena ao socialismo”.¹⁰⁵ Os estudos de Segovia (2007; 2009; 2014; 2015)¹⁰⁶ levantam a problemática do processo revolucionário chileno demarcando dois aspectos. Em primeiro lugar, o ineditismo da “via chilena” ao socialismo, delimitada pelo respeito à institucionalidade, ao pluralismo político-partidário, aos pleitos eleitorais e ao Estado democrático. Em segundo, o discernimento entre as “reformas vividas” e a “revolução imaginada”, em outras palavras, entre a ideia de “experiência chilena” e “via chilena” ao socialismo.

Nesses “longos anos 1960” havia um intenso debate sobre a identidade do processo revolucionário chileno.¹⁰⁷ Para o PS, desde a posse da Salvador Allende, o

¹⁰¹ Importante lembrar que a formação de coalizões de partidos de centro-esquerda faz parte da cultura política do Chile – a Frente Popular (1936-1941), a Frente do Povo (1952) e a Frente de Ação Popular (1956-1969). Portanto, a formação da UP não é algo inédito para história política daquele país.

¹⁰² Outra característica da cultura política do Chile é a ideia de reformismo, inclusive associado à democracia cristã. O governo de Eduardo Frei (1964-1970) empreendeu ou deu início a importantes iniciativas reformistas.

¹⁰³ Nas décadas de 1960 e 1970, a ideia de revolução transborda a projeção utópica e transforma-se em algo possível. Nas disputas ideológicas da Guerra Fria, o avanço de movimentos revolucionários na periferia do sistema – fenômeno terceiro mundista – impulsionam o desejo de mudanças estruturais – econômicas, sociais, políticas, culturais. Cuba apresentou a via armada como possibilidade de revolução. O Chile, pouco mais de 10 anos depois da revolução na ilha caribenha, evidencia um novo caminho rumo à revolução: a via institucional. Segovia (2007; 2015) apresenta os modelos revolucionários e problematiza a ideia de “imaginação revolucionária”.

¹⁰⁴ Segovia (2015) prioriza a análise do processo histórico e observa que o reformismo esteve presente no Chile desde a década de 1930. Nesse sentido, considera que a Revolução Cubana teve um papel fundamental no processo latino-americano. Portanto, a década de 1960 tem sua gênese entre 1958-1959 e o seu desfecho no golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. Essa década prolongada, na América Latina, em especial no Chile, é caracterizada pela “imaginação revolucionária” – também utiliza a expressão “revolucionarismo latino-americano”. No caso do Chile, Segovia vislumbra o processo e problematiza as “reformas concretas vividas” e a “revolução imaginada”.

¹⁰⁵ No início da década de 1970, a eleição de Salvador Allende engrossou o debate entre reformismo e revolução, apresentando a problemática da via chilena. O debate girou em torno da condução do processo revolucionário em Cuba – a via cubana ou via insurrecional ou via armada – e do processo revolucionário no Chile – a via chilena ou via institucional ou via pacífica. Nesse sentido, o modelo da via chilena, defendida por Salvador Allende, incorporava a ideia de trilhar o caminho rumo ao socialismo dentro do regime democrático, pela via constitucional. Exatamente nesse aspecto que residia o questionamento se esse processo poderia de fato ser caracterizado como revolucionário ou seria apenas um modelo reformista, dentro da tradição política chilena.

¹⁰⁶ Os estudos de Segovia compõem a nova historiografia que interpreta a Guerra Fria na América Latina, especialmente o caso do Chile, problematizando as conexões, soluções e disputas ideológicas e de poder correlacionando eventos e processos nacionais, regionais e globais.

¹⁰⁷ Esse intenso debate foi um marco importante da cultura política chilena que envolveu diferentes atores e protagonistas das esquerdas – como partidos, lideranças político-partidárias, intelectuais, organizações e movimentos sociais – envolvidos e que se identificavam com o “popular” e que se debruçaram sobre os possíveis caminhos a serem trilhados no processo de transição do capitalismo

Chile já estava imerso na revolução socialista. Para o PC, a revolução socialista estava em vias de ser iniciada em um futuro que já se anunciava.¹⁰⁸ Para o MIR¹⁰⁹ e parte dos militantes do PS, a via pacífica e a compatibilidade entre a ideia de revolução e o respeito aos tramites democráticos – a transição ao socialismo pela via eleitoral, respeitando a legalidade – era ilusória, pois um processo revolucionário desencadearia uma contrarrevolução (Segovia, 2007, 2009, 2015).¹¹⁰ Portanto, a ideia de revolução no Chile foi sendo dilapidada – a partir das leituras da realidade chilena e das concepções teórico-ideológicas –, especialmente a partir de meados dos anos 1960. Os militantes dos partidos de esquerda, filiados e simpatizantes, envolveram-se nas suas tramas, esboçaram e compartilharam ideias de revolução, mas, acima de tudo, aprofundaram diferenças em relação às questões estratégicas e ideológicas. Segovia destaca a importância do livro de Marta Harnecker, *Los conceptos elementales del materialismo histórico*¹¹¹, e os *Cuadernos de Educación Popular*¹¹², escritos por Harnecker e Gabriela Uribe¹¹³, publicados pela editora

dependente ao socialismo. Para Segovia (2009, p. 84), “esse debate estratégico ideológico, essa discussão em relação às vias da própria revolução socialista ou orientada ao socialismo que não deixou de dividir a esquerda chilena entre 1970 e 1973, se fazia permanente referência a diferentes experiências revolucionárias no mundo contemporâneo”.

¹⁰⁸ Segovia (2009, p. 90), destaca a tensão ideológica no interior do PC: por um lado, pelo “seu protagonismo na experiência de transitar do capitalismo ao socialismo em um marco pacífico, democrático, pluralista e de respeito à legalidade”; e, por outro, a adesão ao comunismo soviético e, automaticamente, à ideia das “leis gerais da transição do capitalismo ao socialismo” que reforçava “os elementos essenciais da sua própria experiência da ditadura revolucionária”.

¹⁰⁹ O debate sobre a transição ao socialismo alimentou posicionamentos diferentes no interior da UP. A via chilena ao socialismo foi elaborada e ressignificada por Allende durante a década de 1960. Na concepção de Salvador Allende e, automaticamente, de muitos envolvidos com a UP, era denominada “via gradualista”. Em oposição, o MIR e uma outra parte da UP defendia a “via rupturista”, inspirada e orientada pelo modelo cubano. Nas palavras de Segovia (2009, p. 90), “o MIR proclamava a inevitabilidade de uma resolução violenta do problema do poder no marco de uma leitura mais radical da realidade chilena que combinava a contínua influência do ‘modelo cubano’ com uma crescente afirmação do ‘leninismo’”. Segundo Segovia (2009), na interpretação do MIR os comunistas tinham se afastado da essência revolucionária da Rússia em 1917 e das orientações do *Komintern*.

¹¹⁰ Sobre a relação entre o MIR e a “via cubana” ver também a pesquisa de Palieraki (2014).

¹¹¹ Segundo Antunes (2017, p. 82), com base em reportagem na revista Paloma (n. 10, p. 106, março de 1973), o livro de Harnecker foi o segundo mais vendido na América Latina na década de 1970.

¹¹² Segundo Antunes (2017, p. 61; 68) a coleção – de 13 volumes e com tiragem entre 30.000 e 100.000 exemplares – foi editada pela *Quimantú* entre outubro de 1971 e abril de 1973 e tinha objetivo explicitamente pedagógico: a formação política e revolucionária dos trabalhadores. Foi iniciativa de intelectuais como Martha Harnecker do *Comité da Unidade Popular* do *Centro de Estudios Socioeconômicos da Escola de Economía da Universidade do Chile* (CESO). A CESO recebeu contribuição de vários intelectuais brasileiros como Ruy Mauro Marini, Vânia Bambirra, Emir Sader e Theotônio dos Santos. Os *Cuadernos de Educación Popular* dividiram-se em duas séries: A) *Por qué el socialismo?* e B) *Para luchar por el socialismo*. A primeira era composta pelos seguintes títulos: 1) *Explotados y Explotadores* (1971, 62 páginas); 2) *Explotación Capitalista* (1971, 78 páginas); 3) *Monopolios y miséria* (1972, 64 páginas); 4) *Lucha de clases I y II* (1972, 62 e 64 páginas); 5) *Imperialismo y dependência* (1972, 64 páginas); 6) *Capitalismo y socialismo* (1972, 64

*Quimantú*¹¹⁴, como “textos de divulgação ideológica que eram lidos indistintamente” pelos militantes dos diferentes partidos e segmentos da esquerda chilena (Segovia, 2009, p. 97).

O anseio por iniciar um processo revolucionário, que resultasse em uma transformação política, social e econômica da realidade chilena, foi a gênese do que Segovia denominou de “um imaginário político compartilhado”. Para o Segovia (2015, p. 203), no Chile “coexistiram exitosas políticas de reformas sociais e econômicas de orientação sucessivamente comunitária (1964-1970) e socialista (1970-1973)”. A tese central dos estudos de Segovia versam sobre como a vitória eleitoral de Salvador Allende (e da UP) e a posterior ratificação pelo Congresso Nacional, que garantiu sua posse como primeiro socialista a chegar à presidência pela via eleitoral, resultaram em uma experiência inédita e, por consequência, a elaboração da “via chilena” ao socialismo agregou novos elementos para o debater nacional e internacional sobre as revoluções no contexto da Guerra Fria.

Exploram como, por um lado, o governo de Salvador Allende representou um “reformismo revolucionário”. Allende deu início a um processo revolucionário – a partir de reformas empreendidas pela democracia cristã e que faziam parte da realidade chilena – que vislumbrava a possibilidade de transição ao socialismo. Por

páginas); 7) *Socialismo y comunismo* (1972, 64 páginas). A segunda por: 8) *El partido: vanguardia del proletariado* (1972, 64 páginas); 9) *El partido: su organización* (1972, 64 páginas); 10) *Dirigentes y masas* (1973, 64 páginas); 11) *Estrategia y táctica* (1973, 64 páginas); 12) *Alianzas y frente político* (1973, 64 páginas) (Antunes, 2017, p. 73-74).

¹¹³ Militante do PS, encarregada da coleção *Cuadernos de Educación Popular* (Antunes, 2017, p. 82).

¹¹⁴ Em 12 de fevereiro de 1971 a CORFO estatizou a *Editorial Zig-Zag* (que estava em funcionamento desde 1919 e que se reorganizou inúmeras vezes até dezembro de 1970) e fundou a *Sociedad Empresa Editora Quimantú Limitada*, ou simplesmente, *Editora Quimantú*. O significado da palavra “quimantú”, no idioma mapuche, é “sol do saber” e relaciona-se diretamente com o objetivo da editora e do próprio governo da UP: democratizar a cultura, difundir obras chilenas e universais, criar um projeto de educação popular e promover o desenvolvimento científico e tecnológico, aprofundando os estudos sobre a realidade chilena. Além de garantir as publicações da editora Zig-Zag, como *Condorito* e *Ercilla*. Segundo Gomes (2012, p. 46), a editora pretendia “publicar livros e revistas alinhadas com as perspectivas políticas que norteavam a grande aliança de esquerda”. Desde sua fundação até o golpe de 11 de setembro de 1973, foram publicados aproximadamente “onze milhões de livros”. Alguns com objetivo pedagógico e de popularização da literatura, como *Quimantú para todos*, *Minilibros* e *Cordillera*. Outros com teor explicitamente político e comprometido com as esquerdas como *Camino Abierto*, *Cuadernos de Educación Popular* e *Clásicos del Pensamiento Social*. E ainda um título sobre o cotidiano *Nosotros los chilenos*. Além disso, entre junho de 1971 e dezembro de 1972, publicou a história em quadrinhos *Cabrochico* – que ao lado de *Cuncuna* – estava voltada para crianças em idade escolar. As revistas *Chile Hoy*, *La Firme* e *La Quinta Rueda* também foram publicadas pela *Quimantú*. Antunes (2017, p. 61-62) apresenta uma tabela com o número de volumes, a tiragem e preços das principais coleções e revistas da editora. Segundo Gomes (2021, p. 21), após o golpe, a editora recebeu o nome de Gabriela Mistral e houve alterações no conteúdo produzido: “editar conteúdos de forma a aproximá-los de um elogio ao militarismo”.

outro, como os confrontos teóricos-ideológicos, consensos e dissensos entre os diferentes partidos e organizações políticas que encorpavam a UP moldaram a “via chilena” ao socialismo.¹¹⁵

As questões apontadas anteriormente reforçam, como, no contexto da Guerra Fria – marcado pelo debate sobre o terceiro mundismo, pelo caráter das revoluções e pelos dualismos comunismo e anticomunismo, imperialismo e anti-imperialismo –, a “via chilena” ao socialismo apresentou-se como uma experiência inédita ao interconectar o socialismo e a democracia. Como consequência, Segovia destaca como é fundamental diferenciar a “via chilena” ao socialismo – a “revolução imaginada” – e a “experiência chilena” – as “reformas vividas”.

Nesse sentido, Alberto Aggio (2002, p. 17-18) problematizou como a cultura política chilena abriu espaço e viabilizou a possibilidade de a “experiência chilena” interconectar a democracia e o socialismo. Segundo o autor, a cultura política estava marcada pela estabilidade, pela progressiva ampliação da cidadania, por um sistema partidário estruturado e pluralista, por processos eleitorais regulares e pela alternância de poder. Nas palavras de Aggio, foram essas características que “possibilitaram à esquerda ganhar identidade e representatividade nacional” ao propor alcançar o socialismo a partir da “legalidade democrática”. Acrescenta-se ainda o fato de a sociedade chilena ser majoritariamente urbana (75% da população), com considerável nível básico de escolaridade e com decrescente índice de analfabetismo (1964, 16,4%; e 1970, 11%).

A “experiência chilena” revelou, na prática, problemáticas que envolviam os diferentes protagonistas da UP¹¹⁶. Entre elas, os conflitos entre diferentes atores políticos e sociais e o acirramento dos debates teóricos e político-ideológicos. O espectro social e político que compunha a UP supera o maniqueísmo e a falácia da oposição e da incompatibilidade; a heterogeneidade de forças ora se entrelaçam, ora

¹¹⁵ Neste aspecto estão contidos os debates e embates entre “reforma” e “revolução”; “via chilena” e “via cubana”. Importante destacar que, segundo Aggio (2002, p. 21), o termo “via política-institucional” e “via pacífica” (que se opunham respectivamente à “via insurrecional” e à “via armada”) eram utilizadas pelos partidos políticos. O termo “via chilena” também era nomeada popularmente como “via legal”, “via constitucional”, “via parlamentar”. Allende particularmente utilizava o termo “via democrática”.

¹¹⁶ Esta pesquisa compreende como “protagonistas” todos aqueles envolvidos de alguma forma à UP: lideranças político-partidárias, de sindicatos e dos movimentos sociais, militantes, intelectuais, trabalhadores de todos os setores da economia, homens e mulheres que se engajaram de uma forma ou de outra para garantir a eleição e a manutenção do governo de Salvador Allende.

se repelem ao movimentar-se no terreno movediço da política latino-americana e chilena desde meados da década de 1960.

No entanto, é possível identificar, de maneira mais simplificada, que, de um lado, estavam aqueles que compartilhavam com Salvador Allende a defesa da “via política-institucional”. Para estes as transformações econômicas e políticas estavam sendo cautelosamente semeadas pelo governo da UP e que lentamente germinariam. As ações, respeitando os expedientes legais e a tradição democrática da cultura política chilena, conduziriam com prudência o país rumo ao socialismo. Os adeptos da via não rupturista reforçavam a importância dos acordos, do acúmulo de forças e da conciliação.

Do outro lado, consolidou-se um grupo que, apesar de apoiar Salvador Allende e o governo da UP, levantava uma série de questionamentos sobre a viabilidade concreta e efetiva da implantação do socialismo sem o rompimento e o enfrentamento das contradições intrínsecas ao Estado burguês e à sociedade de classes. Este grupo aproximava-se da tradição cubana da “via insurrecional” e defendia que era indispensável avançar sem negociar ou conciliar. Romper com a ordem econômica, social e política estabelecida era a condição necessária para construir o socialismo.

Para Aggio (2002, p. 24-26), a “via chilena” ao socialismo apenas enunciou-se como uma “via democrática” perante a “situação politicamente nova que se abriu” com a vitória e a posse de Salvador Allende. Assim como Segovia, Aggio destaca o ineditismo do caso chileno – democracia e socialismo – e como ele ganhou espaço nos debates das esquerdas sobre as revoluções e os movimentos terceiro mundistas. No entanto, para Aggio, avançar ou concluir a transição ao socialismo exigia uma conjuntura favorável e elementos nacionais, regionais e globais que, naquele momento, não estavam postos.

Tanya Harmer (2011; 2014), ao analisar o Chile – desde o processo eleitoral em setembro de 1970 até o golpe de Estado em setembro de 1973 –, elabora o conceito de *Guerra Fria Interamericana*. Na perspectiva das relações internacionais – especialmente entre o Chile com Cuba, Estados Unidos e Brasil – e da História Global, Harmer (2014, p. 193) propõe compreender o contexto interamericano e as interconexões entre o nacional, o regional e o global. Segundo a autora, a eleição e o governo de Salvador Allende – bem como a ideia da “via chilena ao socialismo” e

da “revolução pacífica” – representaram, na concepção de Washington, ameaças que interfeririam diretamente no “equilíbrio de poder na Guerra Fria Global” e no “equilíbrio de forças dentro do sistema interamericano”.¹¹⁷ Em sua investigação, Harmer (2014, p. 199) vai além da interconexão do Chile com os Estados Unidos – e “os esforços multilaterais” estadunidenses “para conter a influência do Chile na América Latina” –, problematizando as relações internacionais com Cuba e Brasil. E reforça: “assim como se pode comparar o ano de 1970 com 1959 como um ponto de inflexão para a revolução no marco da Guerra Fria Interamericana, o golpe chileno de 1973 foi o evento contrarrevolucionário mais decisivo depois do golpe brasileiro de 1964”.

Harmer (2014, p. 204) destaca que a vitória eleitoral de Allende – e o aceno da “via chilena” – foi compreendida, naquele contexto, “como sintoma de que no continente a mudança progressiva estava em marcha”. Para além de uma relação diplomática, Harmer apresenta a importância e influência de Cuba, por exemplo, na constituição e orientação do *Grupo de Amigos Pessoais* (GAP)¹¹⁸, responsável pelo aparato de segurança de Allende. Segundo Harmer, a partir do GAP, “se estabeleceu o marco fundamental de um novo tipo de colaboração entre os líderes de Havana e Santiago”. Além disso, Harmer (2014, p. 205; 207) aponta que membros do Departamento Geral de Libertação Nacional (DGLN) atuavam na embaixada cubana com o objetivo de “manter vínculos políticos com os partidos de esquerda da UP, do MIR” e com o próprio presidente. Secretamente, e com aprovação de Allende, ministravam treinamento e forneciam armas ao GAP, ao MIR, ao PS, ao PC e ao MAPU.

¹¹⁷ A proposta de Harmer é compreender a história do Chile (1970-1973) conectada com a história internacional da Guerra Fria e com o sistema interamericano – Chile/Cuba, Chile/Estados Unidos e Chile/Brasil. A partir de numerosas e diversificadas fontes documentais – encontradas especialmente nos arquivos do Chile e do Brasil –, Harmer propõe compreender “a história da relação do Chile com a Guerra Fria em seu contexto interamericano e de entender como os sucessos internos do Chile afetaram e foram, por sua vez, afetados por outros acontecimentos e atores dentro do âmbito americano” (Harmer, 2014, p. 195). A autora destaca o papel estratégico do Brasil em “recuperar o prestígio e influência dos Estados Unidos no sistema interamericano” (Harmer, 2014, p. 197).

¹¹⁸ O *Grupo de Amigos Personales* começou a ser constituído após o pleito eleitoral quando o cubano Luis Fernández Oña, companheiro de Beatriz Allende, ingressou no Chile como delegado de uma *Conferência Veterinária Panamericana*, mas seu objetivo era “analisar as possibilidades de contribuir com a estruturação de um novo aparato de segurança do presidente”. Luis Fernández Oña fazia parte do *Departamento General de Liberación Nacional* (DGLN) – ligado diretamente ao *Ministério do Interior* em Havana. O objetivo do DGLN era “apoiar as lutas revolucionárias e anti-imperialistas na América Latina e no Terceiro Mundo” (Harmer, 2014, p. 205). Sobre o papel e importância de Beatriz Allende ver Harmer (2020) e sobre a GAP ver Pérez (2000).

Ao analisar a visita de Fidel Castro ao Chile em novembro de 1971¹¹⁹, Harmer reforça como os pressupostos apontados no parágrafo anterior passaram a ser utilizados pela oposição contra Allende e contra o governo da UP. O tema “revolução” também se tornou o elemento central do debate político no Chile: a circulação de Castro – nas ruas das comunas e das cidades, nas instituições governamentais, gremiais e educacionais, nos movimentos sociais e nos sindicatos – e o teor dos seus discursos moldaram argumentos que impeliram posições sonantes e fomentaram posições antagônicas “inter e intrapartidários na esquerda chilena com respeito ao futuro revolucionário de país”. Entretanto, para Harmer (2014, p. 208), Castro não foi a causa imediata das discordâncias e dos confrontos partidários no interior da UP. Porém, sua estadia prolongada¹²⁰ alimentou e impulsionou as forças de oposição ao governo da UP e resultou em um profícuo debate político sobre o devir da “via chilena” ao socialismo e da “revolução” na América Latina.

As pesquisas de Harmer demonstram que, se, por um lado, Cuba aproximava-se do Chile para além de simplesmente reatar relações diplomáticas, por outro, os Estados Unidos e o Brasil entravam em cena para conter o avanço da “via chilena” ao socialismo e da UP – e, conseqüentemente, das forças de esquerda na América Latina. Estados Unidos e Brasil justificavam suas ações e orientações para conter as ameaças que o Chile de Allende representava ao equilíbrio de forças e à solidariedade hemisférica na América Latina.¹²¹ A partir de documentos oficiais,

¹¹⁹ A visita de Fidel Castro ao Chile foi registrada no documentário *O primeiro ano*, de Patricio Guzmán.

¹²⁰ Com a vitória eleitoral de Salvador Allende havia expectativas de que o Chile reatasse relações diplomáticas com a ilha caribenha, isolada pela retaliação de Washington desde o início dos anos 1960 – especialmente após a exclusão de Cuba da OEA (1962). Deixando o campo das probabilidades e especulações, logo iniciou-se a aproximação entre Allende e Castro e, conseqüentemente, entre Santiago e Havana. A visita oficial de Fidel Castro ao Chile, um ano após a posse de Salvador Allende, deveria ser de 10 dias e foi interpretada por vários segmentos políticos e sociais como um perigo eminente. A visita foi estendida e durou 24 dias. A agenda de Castro estava recheada de debates, conversas, comícios, conferências e reuniões com segmentos da sociedade civil, organizações sindicais e estudantis, agremiações e lideranças político-partidárias e representantes do aparato burocrático administrativo (Aggio, 2003).

¹²¹ Na análise de Harmer (2014, p. 212-2016), o Estado brasileiro agiu deliberadamente (e não como um fantoche manipulado pelos Estados Unidos) para implodir o governo de Salvador Allende. As pesquisas de Harmer demonstram como, como início da década de 1970, os Estados Unidos procuraram descolar-se e afastar-se do governo brasileiro. O objetivo de Washington era desvincular-se da ditadura civil-militar brasileira e da sua imagem internacional negativa dadas as denúncias de violação dos direitos humanos e da violenta repressão política. Washington orientou o seu corpo diplomático nos países da América Latina para revelar (e exagerar) informações a jornalistas e políticos explicitando: a sua oposição a Cuba; a ação de agentes subversivos comunistas no Chile; as ameaças e o perigo vermelho que rondava o continente. O governo

considerados não classificados, e de entrevistas, Harmer triangula a interconexão entre Estados Unidos, Brasil e Chile.¹²²

Ao desenvolver o conceito de “Guerra Fria Interamericana”, Harmer conclui que – assim como o governo cubano planejou dividir sua “experiência revolucionária” com o Chile de Salvador Allende – o governo brasileiro almejou “compartilhar” seus conhecimentos acumulados em quase uma década de governo autoritário de segurança nacional. A partir do caso chileno, Harmer demonstra uma relação que ultrapassa o mero envolvimento ou aproximação entre Estados nacionais em determinado contexto ou conjuntura. A tessitura das relações pauta e orienta “a natureza dos debates políticos” em suas dimensões nacionais, regionais e globais: “os casos de Cuba e Brasil, e o capítulo chileno da Guerra Fria nas Américas, são apenas pequenas fotografias do que era uma trama muito mais complexa e multidimensional, que, todavia, não tem sido descrita em sua plenitude” (Harmer, 2014, p. 221-222).

Acredita-se que o estudo de filmes, na perspectiva da Histórica Social do Cinema, possa acrescentar elementos e problemáticas a esse debate mais complexo e multidimensional da Guerra Fria na América Latina. Nas décadas de 1960 e 1970, a Revolução Cubana – a “via armada” e a experiência revolucionária – e a eleição de Salvador Allende – a “via pacífica” e a “experiência chilena” – alimentaram o debate que foi além das esquerdas latino-americanas e não ficou restrito aos círculos acadêmicos e intelectuais. O cinema transformou-se em uma arena de combate e a câmera em um dos principais instrumentos de luta e resistência cultural, política e ideológica. Várias batalhas foram travadas. Em contraposição ao modelo *hollywoodiano* de fazer cinema ergueu-se o Novo Cinema Latino-americano (NCL).

brasileiro, perante a potencial vitória eleitoral de Allende e da instituição do governo da UP, realizou: um estudo sobre uma eminente guerra regional; exercícios militares projetando a probabilidade de conflitos armados e de guerrilhas contra o regime instaurado no Brasil; uma análise sobre a possível – e indispensável – cooperação militar com Estados Unidos para proteger a América Latina dos avanços de governos de esquerda e/ou progressistas; a intervenção nos rumos da política na Bolívia e no Uruguai.

¹²² Harmer (2014, p. 217) analisa como as “dimensões multilaterais e regionais” da campanha eleitoral da UP fizeram soar os alarmes do perigo eminente em Washington. A eleição de Allende tornou-se a guinada na “evolução da aliança entre Estados Unidos e Brasil” desencadeando a cooperação hemisférica para garantir a segurança nacional e regional.

2.3 A GUERRA FRIA E A CULTURA DA MÍDIA: AS REPRESENTAÇÕES ENTRE REPRODUÇÃO SOCIAL E RESISTÊNCIAS – O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*

2.3.1 História e Cinema: a representação da realidade e o cinema como prática social

Segundo Michèle Lagny (2009, p. 115), o cinema “pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica”. Afinal, todos os filmes, intencionalmente ou não, “nos deixam vestígios concretos do passado”. Cabe ao historiador, a partir do tratamento metodológico adequado, transformar o que era apenas um vestígio em fonte documental. Ao agregar a um filme o estatuto de documento histórico, aciona-se uma série de princípios inerentes ao ofício do historiador. No entanto, ao mesmo tempo, exige considerar questões metodológicas específicas à fonte cinematográfica.

Como essa investigação está ancorada na perspectiva da História Social do Cinema, torna-se imprescindível percorrer o circuito da produção, da distribuição e da circulação / recepção (Kellner, 2001; Lagny, 1995; 1997; 2009; 2012; Sorlin, 1985; 2008; Valim, 2012). Uma investigação histórica, cuja fonte documental é o cinema, precisa estar atenta a alguns princípios referentes à problematização.

O primeiro diz respeito exatamente à concepção de que o filme deve ser inquirido levando-se em consideração o seu contexto produção, distribuição e circulação / recepção. Michèle Lagny (2009, p. 116) reforça que o filme – documentário ou ficção – deve ser problematizado e a partir da “questão posta, estar inserido em seu contexto, ser decifrado em função disto, para ser lido e interpretado”. O filme dialoga com acontecimentos, com a conjuntura, com personagens sociais e com as problemáticas do seu momento de produção, de distribuição e de circulação. Lagny, metodologicamente, ainda chama a atenção dos pesquisadores para a necessidade de inserir o filme na tradição cinematográfica em seu diálogo com a História do Cinema.

Alexandre B. Valim (2012, p. 285) corrobora com a afirmação de Lagny e aponta que “a análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprovam que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção”. Uma ressalva, nesse sentido, precisa ser realizada. No caso específico do documentário *A Batalha do Chile*, como as imagens são tomadas em uma circunstância histórica e a montagem

realizada posteriormente em outra conjuntura e outro espaço institucional – em um contexto de outras demandas como a urgência, a denúncia, a construção de uma narrativa contra hegemônica – os elementos da produção tornam-se mais complexos e exigem a investigação de material extrafílmico que permitam problematizar, historicizar, interpretar e compreender esses dois momentos da produção para além do contexto e conjuntura específica de distribuição e circulação / recepção.

O segundo, relaciona-se diretamente com a função social das imagens e a produção de sentidos e significados que ultrapassem os elementos textuais – como, por exemplo, sinopse, roteiro, narração, diálogos, entrevistas –, iconográficos – imagens e conjuntos de imagens – e da “história narrada” propriamente dita. Como o filme analisado é um documentário na forma de cinema direto e a maior parte das suas imagens foram registradas a partir tomadas de primeira mão, é indispensável considerar como a trilogia dialoga com a tradição do cinema documentário da década de 1970 e sua relação com o engajamento e envolvimento do coletivo cinematográfico com as questões históricas do seu tempo. A imprevisibilidade histórica do processo que está sendo registrado e como o coletivo cinematográfico interpreta, lê, observa, participa, envolve-se, valora, significa os eventos, a mobilização de forças, as contradições, a movimentação dos sujeitos sociais e como sistematiza esse conjunto de elementos que resultarão na trilogia documentária.

Além disso, há de se observar o que Ramos destacou como a “cicatriz da tomada” para a formação da “imagem-câmera” – que é imagem-reflexa intimamente vinculada com o mundo em sua materialidade e historicidade – enquanto representação. Considerar a “circunstância da tomada”, a “intensidade das imagens” e a “intencionalidade das imagens”. Para Ramos, é indispensável refletir sobre a “dimensão da tomada”, pois ela nada mais é do que um “recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência”. Em toda circunstância da tomada há “a câmera e o seu modo de estar-ali, como presença (Ramos, 2005, p. 67).

2.3.2 O filme como uma produção cultural, artística e intelectual e o compartilhamento de experiências

Segundo Raymond Williams, a expressão “cultura”, e a sua utilização a partir do século XIX, é resultado de um processo complexo de desenvolvimento e utilização nas diferentes áreas do conhecimento. Segundo esse teórico marxista britânico, pode-se estabelecer, de maneira genérica, três categorias de uso do conceito para designar e descrever. O primeiro como o processo de desenvolvimento intelectual e estético. O segundo como o modo de vida específico de grupos ou da humanidade em um determinado período característico. O terceiro como o conjunto de obras e práticas da atividade artística e intelectual.¹²³

Partindo-se dessa categorização, em um estudo sobre cinema seria comum a utilização de “cultura”, pois um filme está inserido no supracitado conjunto de obras e práticas, sendo, ao mesmo tempo, resultado de um processo de desenvolvimento intelectual de um determinado modo de vida. No entanto, a complexidade do conceito e a perspectiva de análise de Williams acrescentam uma dinâmica essencial para problematizar e compreender um filme.

Em primeiro lugar, cabe destacar que Williams mergulhou no intenso debate sobre cultura na década de 1960¹²⁴. Seu pensamento e formulações ecoaram como uma possibilidade de interpretação, inclusive em relação à tradição marxista. Em linhas gerais, na perspectiva da tradição marxista, a estrutura – condições materiais – determinava a superestrutura – os aspectos sociais, políticos e culturais. Ao longo de sua obra – mas principalmente em “Cultura e sociedade” (1958), “A longa revolução” (1961), “Literatura e Marxismo” (1977) e “Cultura e Materialismo” (1980) –, Williams desenvolve como, a partir do materialismo cultural, a cultura pode ser

¹²³ Maria Elisa Cevalco (2001; 2003) aponta a necessidade de historicizar o conceito de cultura inserido no projeto intelectual de Raymond Williams. Esse projeto é resultado de um processo construído historicamente pelo autor ao longo de suas reflexões e produção bibliográfica, desde o intenso debate sobre materialismo cultural até às formulações teóricas sobre os estudos culturais. Essencial destacar que Williams em suas obras – especialmente, “Cultura e sociedade” (1958), “A longa revolução” (1961) e “Literatura e Marxismo” (1977) – apresenta sínteses e inúmeras críticas às formulações que tendem a simplificar e esgotar o conceito de cultura como algo estático, inerte e perene (Williams, 2003a, p. 91; 1992).

¹²⁴ Destacando a historicidade da cultura e seu caráter transitório, Williams (2000; 2001; 2003a; 2003b) sistematiza e sintetiza o percurso intelectual até chegar ao entendimento de cultura a partir do materialismo cultural. Destaca e debate com o romantismo alemão – cultura como força espiritual partilhada entre um povo –, com a tradição clássica – cultura como propriedade de um seletivo grupo intelectualizado e refinado que é responsável por preservar e transmitir a herança cultural a uma minoria letrada e erudita – e com a tradição antropológica – cultura como modo de vida e produção material, fundamentada especialmente na classificação civilizado x primitivo (selvagem).

entendida e problematizada – superando a simplificação e a naturalização que historicamente foram associadas ao conceito:

De acordo com a concepção materialista da história, o último elemento determinante na história é a produção e reprodução da vida real. Marx e eu não temos feito outra coisa que afirmar isso. Porém, se alguém o deforma afirmando que o elemento econômico é o único determinante, transforma aquela proposição em uma frase sem sentido, abstrata, absurda (Williams (2000, p. 98).

A proposta de “materialismo cultural” não se opõe à tradição marxista e ao materialismo histórico¹²⁵, mas propõe observar e alertar que considerar o econômico como determinante pode induzir a equívocos. Em 1975, no texto “Você é marxista, não é?”, Williams afirma que “pensa pelos preceitos básicos do materialismo histórico”: definição da sociedade capitalista; evolução desta sociedade; a necessidade de superá-la em direção ao socialismo (Williams, 2015, p. 107).

Para Williams (2000, p. 103-105) os conceitos têm uma materialidade e são produtos das experiências e das condições históricas. As concepções sofrem transformações, pois possuem uma historicidade. Ao considerar a cultura e sua relação íntima com a vida social e material, o autor procura romper com a dicotomia histórica de estrutura (processo social material, econômico) e superestrutura (simbólico ou cultural) e com a determinação da primeira sobre a segunda, como se fosse “a produção” e “a reprodução” da realidade.¹²⁶

Williams (2000, p. 95) destaca as três áreas que compõem a superestrutura e reforça a inter-relação entre elas e o papel que podem exercer nas transformações

¹²⁵ Em textos como “Problemas do materialismo” (1980) e “Você é marxista, não é?” (1975), Williams afirma ser natural, ao longo de uma produção intelectual, rever conceitos e formas de interpretá-los, afinal eles têm materialidade e historicidade. Destacam-se duas passagens em que o pensador e intelectual galês parece responder aos seus críticos. Na primeira afirma: “Os resultados de novas investigações materiais são interpretados como tendo superado o materialismo. Ou, ao contrário, a ‘visão materialista do mundo’” (Williams, 2011, p. 140). No segundo, “(...) e como eu desenvolvi essa posição, disseram que eu não seria marxista. Realmente não importa, como disse no começo, qual seja o rótulo adotado” (Williams, 2015, p. 112).

¹²⁶ Para Williams a cultura é um elemento constitutivo da vida social e material, possui uma historicidade e dialoga constantemente com as condições históricas que estão postas. Além disso, faz parte da rede de conexões com a economia, a sociedade e a política. As problemáticas apontadas por Williams propõem que há uma guinada na interpretação da obra de arte em três aspectos: as condições sociais da obra de arte (superando a mera abordagem estética e psicológica pela abordagem histórica); o material ou os elementos sociais na obra de arte (entendendo conteúdo e forma em uma relação intrínseca aos fatos, à realidade social e histórica); as relações sociais na obra de arte (não como reflexo, mas como mediação). A mediação pode ser por projeção; por descoberta de algo correlato, objetivo; como função dos processos sociais básicos de consciência (Williams, 1992, p. 21-24).

sociais e determinações da sociedade a ser construída: as formas legais e políticas; as formas da consciência (de classe); e as práticas políticas e culturais.¹²⁷

Na introdução de “A longa revolução” (1961), Williams revela que a preocupação de sua obra se centrou na inter-relação entre a revolução democrática (que é política) e a revolução industrial (que é científica). Aponta imediatamente que a terceira, a revolução cultural, seja “talvez a mais difícil de interpretar”:

Todo nosso modo de vida, desde a forma de nossas comunidades até a organização e o conteúdo da educação, desde a estrutura da família até a estrutura da arte e o entretenimento, é profundamente afetado pelo progresso e interação da democracia, da indústria e da expansão das comunicações. Esta revolução cultural mais profunda constitui uma grande parte da nossa experiência de vida mais significativa no mundo das artes e das ideias e se interpreta e inclui de maneira muito complexa (Williams, 2003b, p. 13).

A revolução cultural, a revolução democrática (política) e a revolução industrial (científica) estão enraizadas no modo de vida, inter-relacionam-se e interpenetram-se em um dado contexto histórico. Torna-se impossível separar em blocos estanques os elementos da produção cultural, artística e intelectual, da produção material e econômica, da produção científica e tecnológica, da produção política e ideológica. Todas essas esferas possuem materialidade e historicidade e afetam diretamente as experiências individuais e coletivas e o modo de vida. A partir desses pressupostos básicos que pretendesse compreender o cinema

No ensaio “A cultura é algo comum” (1958) é possível identificar o princípio primordial e suas reflexões sobre o conceito: “cultura é algo comum a todos”. E completa que toda sociedade tem formas, propósitos e significados próprios e “expressa isso nas instituições, nas artes e nos conhecimentos”. Utiliza-se “cultura” em dois aspectos: “para designar um modo de vida – os significados comuns – e

¹²⁷ A proposta do materialismo cultural é analisar todos os elementos que compõem a materialidade da vida e das ações reais como um processo histórico do qual fazem parte e se inter-relacionam os aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais. Segundo Williams (2000, p. 98), “os inúmeros elementos da superestrutura – as formas políticas da luta de classe e seus resultados, as constituições estabelecidas pela classe vitoriosa ao fim de uma batalha triunfal, as formas jurídicas e os reflexos de todas essas lutas reais nos cérebros dos participantes, as teorias filosóficas, políticas, jurídicas, as concepções religiosas e seu posterior desenvolvimento em sistemas de dogmas - também exercem sua influência sobre o curso das lutas históricas e, em muitos casos, prevalecem na determinação da forma que assumem. Existe uma interação de todos esses elementos (...)”.

para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo” (Williams, 2015, p. 05).¹²⁸

Uma produção cultural, artística e intelectual é a materialização dos significados e valores de uma determinada sociedade. Ela não é uma mera imitação da vida, pois além de reproduzir esses significados e valores, ela também é produtora deles. Para Williams, tanto a comunicação quanto seus meios materiais “são intrínsecos a todas as formas distintamente humanas de trabalho e organização social” – portanto, compõem as forças produtivas e as relações de produção – e “tanto como produto quanto como meios de produção, estão diretamente subordinados ao desenvolvimento histórico” (Williams, 2011, p. 69).

Nesta pesquisa, compreende-se o cinema como uma produção cultural, artística e intelectual na perspectiva dos estudos culturais de Raymond Williams. Nesse sentido, o filme (a obra) inter-relaciona-se com a forma (sociedade em sua materialidade e historicidade). O filme documentário não é uma ilustração ou imitação da sociedade, nem a sociedade um pano de fundo a obra cinematográfica. O filme é, ao mesmo tempo, produto de uma cultura (em sua materialidade e historicidade) e produtor de cultura; ou seja, reproduz e produz sentidos, significados e valores.

Depois de historicizar e sistematizar “as teorias da *imitação* e da *criação*”, Williams afirma que “a arte não pode existir sem uma comunicação operacional; e essa comunicação é uma atividade na qual participam o artista e o espectador”. Portanto, uma produção cultural, artística e intelectual é resultado da capacidade criativa do seu realizador, mas também está sujeita às ações do espectador. Na sequência, completa: “o artista compartilha com outros homens o que se denomina *imaginação criativa*” (Williams, 2003b, p. 38).¹²⁹

¹²⁸ Nesse ensaio de 1958, assim como na obra “Cultura e sociedade”, publicada no mesmo ano, Williams destaca “não reconhecer” dois outros sentidos de cultura. A primeira é a “cultura” das “pessoas cultivadas” – seletivo grupo privilegiado detentor de uma cultura elevada, associada à universidade, à erudição. A segunda é a “cultura” dos pedantes, dos “pseudointelectuais” que são os “abutres da cultura” que espreitam as “sepulturas de cultura” (museu, universidade, galeria). Em outras palavras, o que Williams se recusa a reconhecer é a cultura elitista como superior que não é algo comum ou ordinário, que não pertence a todos (WILLIAMS, 2015, p. 6-9). Na perspectiva dos estudos culturais, a produção cultural, artística e intelectual é a interrelação entre o projeto ou a obra, a sua forma (que seguem as convenções e regras comuns às pessoas de uma determinada sociedade) e seus objetivos e significados (que são compartilhados).

¹²⁹ O autor dedica-se, na introdução, a descrever a obra “A longa revolução” (1961) como a continuidade das ideias desenvolvidas em “Cultura e sociedade” (1958). No primeiro capítulo, “A mente criativa”, sistematiza como outros teóricos compreenderam a arte como “imitação” e “criação”;

A imaginação criativa está relacionada diretamente à capacidade de compartilhamento de experiências: “a natureza especial da obra do artista consiste no uso de uma destreza aprendida em um tipo particular de transmissão da experiência”. A finalidade de uma produção cultural, artística e intelectual é a comunicação (no sentido de compartilhar) de experiências. Quanto mais “habilidades comunicativas”, mais eficiente será o compartilhamento de “uma experiência valorada”: “a *descrição* de sua experiência” é uma atividade essencial do humano – para compreender seu papel no mundo material e a realidade que o cerca – “pois se trata de uma reconstrução literal de si mesmo, uma troca criativa de sua organização pessoal para incorporar e controlar essa experiência” (Williams, 2003b, p. 39).¹³⁰

Entretanto, o autor é enfático: é impossível pensar em comunicação, em compartilhar de experiências e em entendimento da realidade sem considerar a recepção: “qualquer descrição adequada da experiência deve ser mais que mera transmissão, também deve incluir a recepção e a resposta” (Williams, 2003b, p. 42). Nesse sentido, um filme deve ser compreendido como a produção de uma mente criativa que explora artística e esteticamente a sua capacidade de descrição e compartilhamento de experiências. Forma e conteúdo não podem ser separados, bem como, seus propósitos e intencionalidades.

Williams desnaturaliza a neutralidade dos meios de comunicação – ao falar da televisão, do rádio e do filme – a partir da intencionalidade tanto dos seus produtores quanto dos seus financiadores: “o que está *sendo visto* no que parece ser uma forma natural é em parte, ou em grande parte, o que *é feito para ser visto*” (Williams, 2011, p. 83). O autor exemplifica com uma notícia corriqueira de um telejornal, mas pode-se pensar o cinema: o que está sendo apresentado na tela é pensado estética e tecnicamente para surtir os efeitos esperados. A edição, os cortes, a montagem, o posicionamento de câmera, entre outros, são parte da “mente criativa”, “da imaginação criativa” do cineasta, do diretor, do montador que utiliza todas as suas habilidades e destreza de criação artística para atingir seus propósitos:

retoma problemas teóricos na concepção de “cultura” e sua preocupação reside na comunicação e na relação entre as artes, o processo criativo e a realidade.

¹³⁰ Considerando o conceito de cultura de Williams e o filme como uma produção cultural, artística e intelectual, produto e produtor de cultura, acredita-se que a expressão mais adequada seja “compartilhar” experiências: a obra, o seu realizador e os seus consumidores estão imersos na mesma materialidade e historicidade. Nesse sentido, compartilham experiências e produzem e reproduzem, significam e ressignificam sentidos, valores, sentimentos, emoções, esperanças, expectativas, anseios, temores, angústias.

compartilhar suas experiências. Torna-se indispensável uma observação: ao analisar o documentário *A Batalha do Chile* considera-se a imaginação criativa de um coletivo cinematográfico – a *Equipe do Terceiro Ano* – e não de um único indivíduo.

A obra – uma produção cultural, artística e intelectual – é resultado de uma imaginação ou mente criativa de uma equipe que a produz em uma determinada sociedade em um tempo histórico específico. Portanto, a obra, a sociedade e os seus realizadores estão imersos em materialidade e historicidade. Para cumprir seu objetivo – compartilhar experiências – os realizadores fazem escolhas, abandonando, deliberadamente (ou não), a suposta neutralidade ou objetividade.

Dessa maneira, “o ato criativo (...) é, em todo caso, o processo de elaboração de um significado ativo, mediante a comunicação de uma experiência” (Williams, 2003b, p. 44). Um filme é, ao mesmo tempo, produto e produtor de cultura, de significados e de valores. O filme comunica as experiências de seus realizadores que utilizam todas as suas habilidades e destrezas estéticas e técnicas para atingir seu objetivo, fazendo escolhas e assumindo posicionamentos perante a materialidade e a historicidade em que eles e sua obra estão inseridos.

O espectador participa ativamente não como um receptor passivo, mas sua resposta é essencial na construção e reconstrução de significados e valores, de cultura. A comunicação pressupõe trocas entre quem produziu e quem recebeu a obra e seu conteúdo. A recepção, a leitura e as interpretações do espectador também estão inseridas em uma materialidade e em uma historicidade e são parte constitutiva fundamental da cultura, que é significada e ressignificada continuamente.

A palavra-chave é compartilhamento: o produtor e o receptor, a obra, o conteúdo, as intencionalidades estão inseridos em uma materialidade social e cultural que possui historicidade. Produtor e receptor compartilham experiências e leituras de si mesmo e da realidade concreta, histórica, social, cultural, econômica e política em que estão imersos. No processo de reprodução e produção de cultura, significados e valores, tanto o produtor de uma obra quanto o espectador dela são partícipes ativos e compartilham descrições, experiências, valores, significados. Williams enfatiza que “se todas as atividades dependem de respostas aprendidas por meio de descrições compartilhadas” torna-se impossível separar “arte” e “trabalho”, o “homem estético” e o “homem econômico” (Williams, 2003b, p. 49).

A produção, distribuição e circulação / recepção de um filme não são neutras ou descompromissadas. Cada etapa do circuito comunicacional está imersa em uma materialidade e historicidade, descreve experiências e compartilha respostas e possibilidades às problemáticas do seu contexto e conjuntura. Nesse processo que é histórico e cultural, a troca de experiências, valores e significados entre produtor e receptor pode localizar e alimentar o germe das transformações e revoluções. A partir das formulações de Williams pretende-se pensar o documentário *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas* como um recurso de luta política e de resistência.

No caso do cinema o compartilhamento de experiências está diretamente relacionado com a construção de uma narrativa. Para Walter Benjamin, o bom narrador é aquele que consegue comunicar os acontecimentos vividos e ao fazê-lo os transforma em experiência. Para o autor, narrar “é a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 2012, p. 213).

Apesar do eixo central das análises de Williams concentrar-se na literatura, muitas das situações problematizadas podem ser adaptadas para o estudo das imagens audiovisuais: a televisão e o cinema. Ao vislumbrar a efervescência da sociedade de massas, Williams (2003b, p. 113) destaca que as demandas e preferências desse novo modo de vida produziram “imagens poderosas” que estão relacionadas diretamente à revolução cultural que se enraíza e aprofunda-se no ocidente, revelando a intrínseca relação de trocas entre a materialidade e a cultura.

Desde o início do século XX, vários teóricos e intelectuais debruçaram-se sobre a “cultura de massas” e a “indústria cultural”¹³¹. A partir da década de 1970,

¹³¹ Nas décadas de 1930 e 1940, o debate sobre a indústria cultural, a cultura de massa e os produtos culturais foi intenso. No texto “A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica” (1934), Walter Benjamin discute a condição da arte na sociedade capitalista, marcada essencialmente pela “reprodutividade” – multiplicação ilimitada da obra de arte através das inovações tecnológicas – e pelo consumo dos bens culturais. Para Benjamin a essência da obra de arte é a “aura”: a tradição, a autenticidade e originalidade, que traz consigo a contemplação de algo que deve ser cultuado. O problema é que na cultura de massa, marcada pela produção em escala, a obra de arte, ao ser reproduzida, perde sua aura, que não pode ser replicada. Para Benjamin, tanto o produto cultural (obra de arte) como a sua reprodutividade, assumem um caráter político. Por exemplo, Benjamin, ao analisar o contexto em que estava imerso, observa que o cinematógrafo tinha um papel fundamental na mudança da percepção do sujeito. Reconhece a importância da cultura de massa e da reprodutividade que pode ampliar o acesso aos bens culturais. Porém, identifica que reprodutividade técnica e os bens culturais produzidos e reproduzidos em larga escala podem transformar-se em um instrumento propagandístico do fascismo e do autoritarismo. No final da década de 1940, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer desenvolveram o conceito de “indústria cultural”. Na obra *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas* (1947), Adorno e Horkheimer discutem como a lógica do capitalismo é replicada no âmbito cultural, ou seja, o modo como se produz “cultura”. A

com os estudos culturais¹³², o debate é ampliado e, no caso específico do cinema, uma das referências fundamentais é Douglas Kellner. Incorporando diversos elementos teóricos metodológicos de tradições interpretativas anteriores, Kellner problematiza a concepção de “cultura de massa”¹³³ e propõe a utilização do conceito de “cultura da mídia”¹³⁴. O termo pressupõe, por um lado, as inter-relações entre cultura e poder, e, por outro, entre mídia, cultura e comunicação. Estabelece-se uma intrínseca relação entre a sociedade contemporânea, a cultura da mídia e as redes de poder político-econômicas.

gênese do conceito encontra-se na relação entre cultura e poder. Para os autores, a indústria cultural é responsável pela produção em larga escala de entretenimento e conformismo, massificando os saberes e padronizando os comportamentos e os valores. Além de criar a necessidade de consumir – e determinar os bens culturais que devem ser consumidos e os comportamentos e valores válidos e aceitáveis –, a indústria cultural naturaliza as relações sociais e de poder, a hierarquização da sociedade, a lógica do capital e a sociedade do consumo – reforçando e garantindo o controle hegemônico das classes dominantes. Os meios de comunicação têm um papel fundamental na veiculação da cultura de massa, ditando as referências e preferências culturais para as classes dominadas. Ao naturalizar a sociedade, a mercantilização, o consumo, a política e as relações de poder, a indústria cultural certifica-se da alienação das massas. Para Adorno e Horkheimer, o cinema é um bem cultural produzido em massa e com objetivo determinado: o domínio sobre aqueles a quem a cultura de massa é destinada, ou seja, às classes dominadas.

¹³² Trata-se de uma concepção e abordagem interdisciplinar ou multidisciplinar que pretende problematizar expressões reducionistas ou simplistas para compreender os aspectos “culturais” da sociedade contemporânea. As análises realizadas com base nos estudos culturais preocupam-se em situar histórica e socialmente a produção e a recepção; a cultura e o seu processo de produção e distribuição dos produtos culturais. Além disso, centra seus interesses de estudo na mídia e na forma como seus produtos culturais refletem a realidade concreta de determinada cultura – em sua materialidade e historicidade – e como os sistemas de comunicação interferem na cultura, nos espaços de socialização, na política e na economia e nas experiências do cotidiano (Kellner, 2001, p. 41-42). Especificamente o centro dos Estudos Culturais Britânicos – relacionado ao *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* – debruça-se sobre estudos de como as forças sociais e culturais hegemônicas exercem a dominação. Porém, procura identificar e compreender a potência das forças contra hegemônicas de luta política, resistência e transformação. Nas palavras de Kellner (2001, p. 48), os estudos culturais, nesta perspectiva, procuram problematizar, identificar e compreender os processos e “os modos como as formas culturais serviram para aumentar a dominação social” e, a partir deles, a possibilidade de “resistência e a luta contra a dominação”.

¹³³ Parte-se do princípio que a indústria cultural funciona seguindo os preceitos da lógica capitalista e da produção em massa: tudo que é produzido pela indústria cultura está em escala de massificação e produção em série, pois a cultura e os bens culturais são transformados em mercadoria e padronizam o consumo, os comportamentos, os valores (Kellner, 2001, p. 44).

¹³⁴ Para Kellner (2001, p. 27), “a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos discursos e das forças sociais concorrentes que a constituem”. Justamente por esse princípio de que a “indústria cultural” produz uma “cultura de massa” estigmatizada, alicerçada apenas no controle, opressão e submissão, que torna-se indispensável realizar uma análise mais ampla, com uma abordagem interdisciplinar na tentativa de compreender os elementos e as instituições de uma sociedade em processo de transformação e ruptura; uma sociedade em ebulição e que experimenta novas tecnologias, novas forma de comunicação e compartilhamento de informações e “cultura”, desvendando os elementos relacionados com a ideia de dominação e submissão do outro. Para Kellner (2001), a concepção de cultura da mídia é mais ampla e reconhece que, na sociedade contemporânea, os sujeitos são submetidos diariamente a imagens e sons que interferem na percepção e na compreensão da realidade histórica. O conceito permite pensar tanto as formas e mecanismos de dominação quanto a luta política, a resistência e a transformação social.

Compreender a sociedade contemporânea, e as transformações que nela ocorrem desde suas camadas mais escondidas e obscuras até as mais superficiais e explícitas, exige um escopo teórico e metodológico que consiga analisar as inter-relações e a complexidade da cultura da mídia. Nas palavras de Kellner (2001, p. 52), para apreender essa complexidade é indispensável realizar “a interconexão entre cultura e meios de comunicação na constituição da cultura da mídia, desfazendo assim as distinções reificadas entre cultura e comunicação”. Dessa forma, uma pesquisa que reconhece a amplitude e a complexidade desses pressupostos precisa considerar “o circuito de produção, distribuição e recepção por meio do qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida”.

Outro elemento relacionado à essência da cultura da mídia é o seu potencial político e de transformação social: ela é uma arena de combate. Nas proposições de Kellner (2001, p. 55), “os estudos culturais britânicos foram assim vinculados a um projeto político de transformação social em que a localização de formas de dominação e resistência ajudariam o processo de luta política”. De um lado, elementos culturais hegemônicos de dominação e, de outro, a busca de elementos contra hegemônicos de luta e resistência.

Uma investigação histórica que concebe o filme como uma fonte documental e o reconhece como uma representação e seus imbricamentos com a ideologia não pode contemplar apenas os elementos textuais e recursos linguísticos propriamente ditos – diálogos, voz *over* (narrador), intertítulos, entrevistas, depoimentos – e depois relacioná-los com as imagens – como se elas fossem mera ilustração. Ou ao contrário: centrar-se única e exclusivamente no conjunto de imagens e compreender os elementos textuais e recursos linguísticos como um fio que conecta as imagens.

Muito importante destacar a ideia do cinema como prática sociocultural – o filme constrói sentidos e significados e, ao mesmo tempo, origina práticas sociais e culturais – e a lógica de funcionamento do sistema cultural – circuito de produção, distribuição e circulação / recepção. E, relacionado com os elementos anteriores, o filme como representação social (Lagny, 1997; 2009; 2012; Sorlin, 1985; 2008; Kellner, 2001); Valim, 2012) – e neste caso específico o cinema documentário (Nichols, 1981; 1997; 2005; 2016; Ramos, 2005; 2008; 2012) – e seus imbricamentos

com a ideologia¹³⁵ e a hegemonia / contra hegemonia¹³⁶. Nesse aspecto, o conceito de “cultura da mídia” (Kellner, 2001) dialoga com esses imbricamentos e aponta para a capacidade do cinema como representação social potencialmente de luta política, de resistência e de projetos de transformação econômica, social, cultural e política.

2.3.3 O Novo Cinema Latino-Americano (NCL): representações da realidade, engajamento, compromissos com a realidade social e política, militância e resistência

Uma proposta de compreensão do cinema na América Latina nas décadas de 1960 e 1970 exige um movimento que inevitavelmente provoca um emaranhar-se na tessitura da Guerra Fria. Os fios da geopolítica, que, no primeiro momento, poderiam parecer mais tensionados e rígidos, ao desfazer as tramas, tornam-se mais maleáveis. Em determinados pontos formam-se nós que unem, mas que, por vezes, precisam ser desatados; e, ao puxar uma linha, sobrepor ou separar, é possível identificar a trama em pormenores. Há ainda os filamentos cuja espessura é difícil distinguir sem um olhar atento ou sem auxílio de uma lente. Por fim, no urdimento dos feixes e no entrelaçamento dos fios é possível identificar a textura, os pontos de encontro, as sensações despertadas.

No pós-1945, o cinema, especialmente hollywoodiano foi um importante instrumento para a difusão e propaganda do *American way of life* e do anticomunismo. Os entrecos dos filmes da indústria cinematográfica estadunidense

¹³⁵ Epistemologicamente, o conceito de ideologia é amplamente discutido desde o século XIX e não há uma concordância para elaboração de uma definição precisa. Williams (2003a), de forma sucinta, delimita algumas definições possíveis e de utilização mais corrente. Eagleton (1997) realiza um levantamento teórico e epistemológico, sistematiza as acepções históricas e apresenta o debate filosófico em tono da categoria ideologia. Essa pesquisa reconhece ser mais adequado a utilização do termo no plural – “ideologias” – uma vez que não há consenso ou homogeneidade no conjunto de especificidades relacionadas teórica e filosoficamente ao conceito. Além disso, essa pesquisa destaca, a partir da análise de Eagleton (1997), a importância de conceber “ideologia” em sua materialidade e historicidade e de compreendê-la como um mecanismo de luta e de confrontação política; como um espaço de disputas de poder; como um aparato de militância, denúncia e resistência. Eagleton (1997, p. 149-162) destaca a importância dos escritos e reflexões de Antonio Gramsci sobre ideologia – que propõe compreender o termo não de forma isolada, mas relacionada com as relações políticas, econômicas e de poder em dada conjuntura e contexto histórico. E, conseqüentemente, sua intrínseca relação com outros dois conceitos gramscianos – “hegemonia” e “contra hegemonia” – e o papel dos intelectuais (Liguori, 2017a; 2017b).

¹³⁶ Essa pesquisa compreende o conceito de hegemonia a partir da concepção de Gramsci. Na tessitura das relações sociais, econômicas, políticas, culturais, morais e éticas em seus contextos e conjunturas históricos e em suas materialidades específicas há o embate de forças entre grupos e classes sociais pela hegemonia, no sentido de direção e domínio. Na concepção de Gramsci a hegemonia está em interconexão com a ideologia, o Estado, os partidos políticos, os aparelhos hegemônicos e os intelectuais (Cospito, 2017; Liguori, 2017a; 2017b; Voza, 2017a; 2017b; 2017c).

fomentaram a ideia do perigo vermelho e o medo do comunismo. Também não deixaram dúvidas de que Washington e todo o seu aparato burocrático-administrativo, as agências, o serviço secreto e, o mais importante, as Forças Armadas estadunidense estavam alertas e dispostas a qualquer sacrifício para proteger a “América”. Conseqüentemente, por extensão, todas as nações aliadas, dos riscos, do perigo iminente e das investidas mal-intencionadas dos “inimigos”. Os filmes construíram representações bastante significativas que alimentaram por décadas – e ainda alimentam – o imaginário social e a cultura política latino-americana e alertaram sobre os riscos que ameaçaram Ocidente. As representações difundidas pelo cinema produziram leituras ora caricatas, ora aterrorizantes de inimigos externos – sejam eles monstros, alienígenas ou estrangeiros, especialmente de países “comunistas” – e inimigos internos – espiões infiltrados ou indivíduos doutrinados e treinados que se esgueiram pelas sombras para passarem despercebidos. Construíram arquétipos do inimigo hostil, sem piedade, sem princípios éticos e morais, dispostos a destroçar as liberdades, os valores cristãos, os núcleos familiares, a harmonia e a paz e ceifar vidas inocentes. Também produziram um verdadeiro universo de cultura visual e imagens icônicas de um mundo refém de conspirações comunistas, acidentes radioativos, bombas nucleares, invasões alienígenas, ataques de monstros e seres que sofreram mutações genéticas, invasões violentas e desrespeitosas de exércitos comunistas e/ou mercenários. Representações de um devir apocalíptico e de um mundo amedrontado e em alerta constante. Também edificaram representações de heróis comprometidos, atentos, vigilantes, austeros, juntos, altruístas, abnegados que renunciam à segurança do lar e da sua pátria, do sossego e da tranquilidade para enfrentar os perigos, os inimigos e proteger o mundo e os inocentes e indefesos (Valim, 2006; 2011; 2017).¹³⁷

As investidas e interferências políticas, militares e diplomáticas estadunidenses sobre a América Latina remontam à segunda metade do século XIX e podem ser identificadas durante o século XX, alternando-as em maior ou menor intensidade dependendo da conjuntura e dos interesses envolvidos. Nesse processo, a cultura da mídia acrescentou elementos e sofisticou a sobreposição de interesses, mascarando as intencionalidades e construindo imagens icônicas. Especialmente,

¹³⁷ Valim (2006) analisa um conjunto de filmes que exploram representações sociais e políticas nas décadas de 1940 e 1950.

em relação às décadas de 1960 e 1970, a indústria cinematográfica explorou as representações diretamente relacionadas à Guerra Fria, aos países do leste europeu, especialmente a União Soviética, aos latino-americanos, aos Estados Unidos, às conspirações comunistas, aos inimigos que precisam ser combatidos e aniquilados.

Na concepção de cultura da mídia¹³⁸, as produções culturais, artísticas e intelectuais estão conectadas e dialogam com o contexto em que são produzidas, distribuídas e consumidas. Além disso, estão interconectadas com o objetivo primordial – compartilhamento de experiências. Interessa a essa pesquisa o cinema, concebido como uma produção cultural, artística e intelectual. Portanto, toda produção nos moldes descritos articula-se e interconecta-se a ideologias, a valores éticos e morais e a representações; bem como, é prática social carregada de sentidos e significados que dá origem a outras práticas sociais¹³⁹.

A partir dessas considerações, as produções cinematográficas podem, por um lado, construir uma narrativa fílmica articulada a elementos e papéis sociais, valores e representações para consolidar e justificar a reprodução social da dominação, da subordinação, da hierarquização, da desigualdade e das formas e mecanismos de opressão. Nesse sentido, um filme deliberadamente compromete-se com as forças hegemônicas garantindo a conservação do poder e induzindo a anuência à ordem vigente – em seus meandros econômico, social, cultural e político – e ao domínio ideológico.

Entretanto, as produções culturais podem oferecer a possibilidade da resistência e da construção de práticas sociais contra-hegemônicas. Dessa forma, um filme pode construir uma narrativa articulada a representações, valores éticos e morais e ideológicos contra-hegemônicos. E, nesse sentido, estar interconectados a projetos políticos de libertação, de transformação social, de denúncia, de militância e de resistência.¹⁴⁰

¹³⁸ Segundo Kellner (2001), o termo refere-se tanto à natureza – tecnologia midiática – quanto ao produto cultural em si. Além de Kellner (2001), Lagny (1997; 2009) e Valim (2006; 2012) reforçam a importância da “lógica do circuito dos objetos culturais – criação-mediação-consumo” (Lagny, 1997, p. 200) ou do “circuito comunicacional” (Valim, 2006; 2012).

¹³⁹ Para Lagny (1997; 2009) e Valim (2012), o cinema é uma prática social que produz sentidos e significados e gera outras práticas sociais como foi destacado anteriormente.

¹⁴⁰ Importante reforçar que a cultura da mídia, ao mesmo tempo que pode ser um instrumento de dominação e opressão, sob o controle das forças hegemônicas da sociedade e do capital, pode transformar-se em recurso de resistência das forças contra-hegemônicas. O conceito, além de problematizar a interconexão entre a cultura e as mídias (ou meios de comunicação) – no caso dessa pesquisa o cinema –, explicita a necessidade de considerar o circuito da produção, distribuição e recepção (Kellner, 2001).

Esta pesquisa propõe acrescentar à obra cinematográfica a possibilidade de ser um “recurso de esperança” – quando vinculada às forças e às narrativas contra-hegemônicas – e, portanto, ser potencialmente desencadeadora de práticas de mobilização social e política, de embates e enfrentamentos, de resistências. Nesse caso, compreende-se os “recursos de esperança”¹⁴¹ como resultado ou gerador, em potencial, de engajamento no contexto histórico em que os sujeitos estão inseridos e nas diferentes circunstâncias e experiências de mobilização, de transformação, de resistência, de compartilhamento de expectativas e das experiências e de projeção do devir histórico. Acrescenta-se ainda que essa força potencial do “engajar-se” articula-se à consciência histórica.

A partir dessas observações e considerações, pode-se afirmar que escrever um roteiro, registrar alguma tomada, optar por um enquadramento ou enunciar um “gravando” vai muito além de simplesmente “fazer um filme” ou “registrar um evento para a posteridade”. Há uma intencionalidade que interconecta o filme ao seu contexto de produção, distribuição e recepção e ao seu engajamento e compreensão consciente do processo histórico e/ou circunstâncias e da mobilização em um movimento de projetar um devir histórico contra-hegemônico.

Na América Latina, no contexto e na conjuntura das décadas de 1960 e 1970, os projetos cinematográficos poderiam, no campo das possibilidades, movimentar-se em direção de ao menos dois caminhos. Por um lado, seguir as orientações técnicas e estéticas dos modelos hegemônicos e das temáticas cristalizadas pela indústria cinematográfica, consolidadas no sistema dos grandes estúdios que exigiam elevadas cifras de investimento. E por outro, ousar ir além do compêndio de regras e noções elementares que exhibe o selo dourado de “sucesso garantido” e avançar em um movimento contra-hegemônico.

A primeira possibilidade exigiria estrutura, equipamentos técnicos e recursos humanos para além do que já existia, pensando os cinemas nacionais¹⁴²: um esforço

¹⁴¹ Nesse caso, empresta-se o termo “recursos de esperança” do título da coletânea de textos de Raymond Williams publicada pela editora da UNESP, em 2015.

¹⁴² Compreende-se que a utilização do termo “cinema nacional” não é a mais adequada. Ele foi colocado na oração apenas para designar a estrutura e o potencial humano envolvido com a produção de filmes em dado espaço territorial delimitado por fronteiras políticas, ou seja, os países latino-americanos entre as décadas de 1950 e 1970. É indispensável problematizar e historicizar o conceito de “cinema nacional”: é possível falar em um “cinema nacional”; o que é nacional? o que respeita ou não os limites territoriais? No entanto, o debate sobre as cinematografias nacionais não cabe a essa pesquisa posto que foi uma utilização pontual enquanto expressão e não como conceito ou concepção teórica. No caso dessa pesquisa, ao utilizar esse termo simplificador remontou-se à

hercúleo fadado ao fracasso. Não por incompetência, descaso ou falta de empenho, mas por tratar-se de uma empreitada que não correspondia à realidade concreta de fazer um filme nos moldes da indústria cinematográfica em um país latino-americano de economia periférica. Em outras palavras, a ideia era abortada antes mesmo da sua concepção. Além disso, esse “fazer cinema” estaria articulado e interconectado com as forças hegemônicas e comprometido com a reprodução, manutenção, consolidação da dominação, da subordinação, da hierarquização, da desigualdade e das formas e mecanismos de opressão e domínio. A segunda possibilidade foi a escolha de alguns cineastas na década de 1960 e sintetizadas pelo termo guarda-chuva de “*Nuevo Cine Latinoamericano*”.

A partir da década de 1960, na América Latina, é possível identificar várias experiências e propostas cinematográficas que ousaram escolher a segunda possibilidade e romperam, em maior ou menor medida, com o compêndio do cinema hollywoodiano. Cineastas e projetos, ao circularem lentamente em movimentos individuais, mas com pontos de contato, e em redes de intercâmbios, sulcaram, por vezes com instrumentos “rudimentares”, o solo arenoso e árido e, mesmo sob olhares vigilantes e desqualificadores, lançaram as sementes que germinaram e produziram um cinema anti-imperialista, revolucionário, militante, engajado, de resistência, de denúncia política e social. Um cinema comprometido com um corpo ideológico que conscientemente compreendia-se e compartilhava experiências com a finalidade de construir narrativas contra-hegemônicas, tentando desvincular-se das amarras de uma lógica cinematográfica ditada pela gigante indústria hollywoodiana e pelos interesses do imperialismo estadunidense – articulado às burguesias nacionais – em relação à América Latina.

No final dos anos 1950, cineastas, em diferentes pontos da América Latina, iniciam uma série de reflexões teóricas sobre o cinema e um processo de renovação e experimentação cinematográfica.¹⁴³ Segundo Dávila (2014), essa movimentação

fundação da *Chile Films* e a tentativa de fomentar a produção cinematográfica nos moldes *hollywoodianos* e ao seu fracasso (Vega, 1979; Mouesca, 1988; 2005).

¹⁴³ Em 1962, o argentino Fernando Birri funda a *Escuela Documental de Santa Fé* e publica *Cine y subdesarrollo*. Em 1965, Glauber Rocha publica *A Estética da Fome*. Em 1969, Julio García Espinosa publica *Por un cine imperfecto* e Fernando Solanas e Octavio Gentio publicam *Hacia un ter cine*. Dávila (2014) analisa esses textos, entre outros documentos e filmes, produzidos pelos realizadores citados, interconectando-os. Nessa pesquisa utilizou-se uma versão em e-book do livro de Dávila – *Cámaras en transe: el Nuevo Cine Latinoamericano; un proyecto subcontinental*. Portanto, não é possível indicar a paginação exata. Núñez (2012) realiza uma análise pontual sobre a proposta de Espinosa.

tangenciou as discussões sobre a libertação terceiro-mundista¹⁴⁴ e, em linhas gerais, problematizou os modelos estéticos tradicionais e a valorização dos aspectos de uma suposta cultura erudita e colonizadora – descortinando a naturalização da relação “colonizador x colonizado” e/ou “civilizado x selvagem”.¹⁴⁵

Nas palavras de Núñez e Villaça (2021), o objetivo do NCL era fazer “um cinema ‘autêntico’, fiel à denúncia dos problemas político-sociais e das necessidades da América Latina”, construir “uma estética própria e buscar alternativas para sua difusão, de modo a atingir um público amplo e contribuir com a conscientização política das massas”. Os autores ainda destacam que muitos cineastas realizaram filmes com caráter político e de denúncia política e social.¹⁴⁶ Para Dávila (2014) o NCL introduziu “estratégias subversivas” para o circuito comunicacional.¹⁴⁷

Núñez (2009) sintetiza algumas características do NCL. A primeira diz respeito às questões estéticas e ideológicas que desembocam na noção de “realismo” – herança do *Neorealismo italiano*. Em outras palavras, a produção cinematográfica do NCL almejava a interconexão e o compromisso com a veracidade e/ou verossimilhança e a coerência e consciência da “realidade” latino-americana.¹⁴⁸ A segunda, relacionada diretamente com a primeira, levanta a problemática do “cinema nacional” – inexistente antes do NCL, pois não era comprometido com a realidade e não expressava as singularidades latino-americanas – e o caráter fundacional do NCL (Núñez, 2009, p. 39-41).¹⁴⁹ A terceira estava relacionada à integridade da obra: “o roteiro, a realização e a montagem são encarados como etapas de um processo contínuo de construção artística” que estava interconectado com o compromisso político com a autenticidade e a libertação nacional (Núñez, 2009, p. 42.). A quinta característica refere-se

¹⁴⁴ Núñez e Villaça (2021, p. 183) corroboram com Dávila (2014) destacando que é possível “uma nítida influência do ideário terceiro-mundista e dos discursos em prol dos movimentos revolucionários e de libertação nacional em vários continentes”. Núñez (2009, p. 45-51) problematiza como no NCL transita-se da “política dos autores” ao “terceiro-mundismo”.

¹⁴⁵ Ver Dávila (2014).

¹⁴⁶ Núñez e Villaça (2021, p. 182) inclusive demarcam “a filiação política” de muitos cineastas.

¹⁴⁷ Dávila aponta essa ideia na introdução do seu livro. Núñez e Villaça (2021, p. 182-183) completam que os cineastas envolvidos procuraram aproveitar “circuitos alternativos para difusão (sindicatos, escolas, universidades, partidos de esquerda)”.

¹⁴⁸ Nas palavras de Núñez (2009, p. 38), “em relação ao nosso passado recente cinematográfico (os melodramas e as comédias populares), os filmes da geração do NCL almejam ser verossímeis (ou, em um outro termo menos carregado de tradição estética, ‘adequados’) à nossa situação singular com o propósito de ‘conhecer’ essa realidade (a nossa condição de subdesenvolvidos), com o fim último de ultrapassá-la (superar o subdesenvolvimento que nos assola)”.

¹⁴⁹ Dávila (2014) igualmente problematiza as noções de “cinema nacional” e “cinema latino-americano”.

diretamente a uma perspectiva nacionalista para escrever uma história do cinema nacional e/ou do cinema latino-americano, mas que não fica restrita à produção cinematográfica: dialoga com a crítica e o surgimento de revistas especializadas e os espaços para divulgação de realizadores, obras e artistas.¹⁵⁰

O NCL procurou, por um lado, produzir obras que dialogassem e dessem conta da realidade e das singularidades, construindo uma perspectiva de autenticidade vinculada diretamente à compromissos políticos. E por outro, consolidar espaços de divulgação e legitimação como a crítica cinematográfica, as revistas especializadas, os festivais de cinema e as cinematecas. Os intercâmbios e as redes de circulação tanto de filmes como de agentes culturais foram fundamentais para o estabelecimento do NCL.

Segundo Dávila (2014) e Núñez e Villaça (2021) os principais postulados do NCL podem ser identificados no *Primeiro Congresso Latino-americano de Cineastas Independentes de SODRE*, em 1958.¹⁵¹ Na década seguinte, importantes espaços na Europa e na América Latina amplificaram a discussão sobre o NCL.

Na Europa, mais especificamente na Itália, o incipiente “novo” (Núñez, 2009; Dávila, 2013; 2014) cinema latino-americano ganhou espaços de difusão e discussão. As “resenhas” compostas por um ‘festival competitivo’, com um júri sempre de alto nível, promovia simpósios, mesas-redondas, congressos” promovendo “farta e diversificada discussão de ideias” (Pereira, 2007, p. 131). As *Resenhas do Cinema Latino-americano*¹⁵² na região da Liguria (Itália), ocorreram

¹⁵⁰ Para Núñez (2009, p. 44-45): “o que nos interessa é assinalar que o surgimento dos estudos historiográficos sobre os cinemas nacionais em nossos países é mais uma frente, ao lado do espaço da crítica (tanto dos jornais quanto das revistas especializadas) e da realização (os próprios filmes, as entrevistas, os artigos e os manifestos dos cineastas), de batalha pela disputa e legitimação do NCL, principalmente, no cenário cinematográfico doméstico (embora, o cenário exterior também cumpra um papel relevante)”.

¹⁵¹ O *Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes del SODRE*, realizado em Montevideo, foi organizado pelo *Serviço Oficial de Radio Eléctrica (SODRE)* – denominado atualmente de *Servicio Oficial de Radiotelevisión y Espectáculos* e articulado ao Ministério da Educação e Cultura do Uruguai. A partir desse congresso é criada a *Asociación Latinoamericana de Cinesistas Independientes (ALACI)*.

¹⁵² As *Rassegna del Cine Latino-americano* eram organizadas pelo instituto cultural *Columbianum*, criado em 1958, em Gênova, por Angelo Arpa, padre jesuíta. Segundo Pereira (2007, p. 128), o instituto foi essencial, em uma fase incipiente, para a “divulgação do cinema latino-americano na Europa” e “como espaço privilegiado de avaliação crítica da produção e de discussão sobre propostas estéticas, além de grandes retrospectivas do cinema argentino, mexicano e brasileiro”. Foi também espaço de divulgação do “cinema cubano pós-revolucionário, enquanto uma cinematografia nova e engajada”. O objetivo de Pereira (2007, p. 132) é o estudo de caso do cinema brasileiro: “os festivais de Santa Margherita, Sestri Levante e Gênova foram a caixa de ressonância do Cinema Novo Brasileiro na Europa”. Entre 21 e 30 de janeiro de 1965, em Gênova, além da *Rassegna* ocorreu o congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, que reuniu intelectuais da América Latina,

nas cidades de Santa Margherita Lígure (1960 e 1961), Sestri Levanti (1962 e 1963) e Gênova (1965) (Beskow, 2016). Em 1964, ocorreu a *Mostra Internacional do Cinema Livre*¹⁵³, na cidade de Porretta Terme (Itália), onde Fernando Birri apresentou suas primeiras ideias sobre o subdesenvolvimento e o cinema no texto *El cine libre hoy em Argentina*. Em 1965, em Pesaro, ocorreu a primeira edição da *Mostra Internacional do Novo Cinema*¹⁵⁴. Nas palavras de Cristina Beskow (2016, p. 41), “podemos dizer que a Itália serviu de primeira ‘vitrine’ dessa nova produção cinematográfica” que será batizada em 1967, no *V Festival de Cinema*, de Viña del Mar, no Chile, de *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Na segunda metade dos anos 1960 e na década de 1970, na América Latina, outros eventos reuniram os cineastas que apararam as arestas do que autoproclamaram NCL: *I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, durante o *V Festival de Cinema* de Viña del Mar (Chile, entre 01 e 08/3/1967); a *I Mostra de Cinema Documentário Latino-americano* de Mérida¹⁵⁵ (Venezuela, entre 21 e 29/09/1968); o *II Encuentro de Cineastas Latino-americanos* durante o *VI Festival de Cinema* de Viña del Mar (entre 25/10 e 1/11/1969); *IV Encontro de Cineastas Latino-americanos*¹⁵⁶, em Caracas (Venezuela, entre 5 e 11/09/1974)¹⁵⁷ e o *V Encontro de Cineastas Latino-americanos*, em Mérida (Venezuela, abril de 1977).¹⁵⁸

Núñez (2009, p. 446-447), ao analisar em especial os festivais de Viña del Mar (1967 e 1969) e a mostra de cinema documentário de Mérida (1968), reforça que “desempenham um papel-chave na constituição e consolidação” das diretrizes principais do NCL. Portanto, foram além de um espaço ou “oportunidade de um realizador conhecer o filme do outro”: em Viña del Mar e em Mérida, os realizadores, os críticos, os responsáveis pela gestão de instituições puderam “estabelecer vínculos pessoais e afetivos”. Para Núñez, os festivais foram responsáveis, ao mesmo tempo, pela “aglutinação” – “um espaço onde se reúnem os integrantes do NCL, para a troca mútua de filmes e ideias, difundir os manifestos e discutir os

Europa e África. O instituto *Columbianum* e os eventos promovidos por ele tinham um viés terceiro-mundista e reuniam importantes nomes da literatura, do cinema, da arte e cultura, da sociologia e da ciência política.

¹⁵³ *Mostra Internazionale del Cinema Libero*.

¹⁵⁴ *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*.

¹⁵⁵ *Muestra de Cine Documental Latinoamericano*.

¹⁵⁶ *Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*.

¹⁵⁷ No mesmo evento foi criado o *Comité de Cineastas de América Latina* (C-CAL).

¹⁵⁸ Dávila (2014) e Núñez e Villaça (2021) indicam os eventos de cinema citados no parágrafo. Dávila reforça que os festivais de Viña del Mar (1967 e 1969) e Mérida (1968) foram essenciais para estabelecer as características de “novidade” e “unidade” do NCL.

princípios estéticos e político-ideológicos que fundamentariam o cinema latino-americano” – e pela “visibilidade” – “a constituição de um panorama da realização cinematográfica recente do subcontinente, por intermédio da projeção dos filmes e de suas respectivas críticas”.

Em 1967, em Viña del Mar, foi realizado o *V Festival de Cinema* renomeado a partir daquele ano de *I Festival de Cinema Jovem Latino-americano*¹⁵⁹ e, ao mesmo tempo, ocorreu o *I Encontro de Cineastas Latino-americanos*. Participaram do primeiro festival: Argentina (16), Bolívia (01), Brasil (18), Cuba (03), Chile (09), México (01), Peru (01), Uruguai (02) e Venezuela (02). Entre tantos nomes, inclusive jovens realizadores, estavam o brasileiro Léon Hirszman (*Maioria Absoluta*, 1964), o boliviano Jorge Sanjinés (*Revolución*, 1963) e os cubanos Santiago Alvarez (*Cerro Pelado*, 1966; *Now*, 1965) e Humberto Solás (*Manuela*, 1966). Entre os cineastas chilenos estavam Rafael Sánchez (*Faro Evangelistas*, 1964), Miguel Littin (*Por la tierra ajena*, 1965), Fernando Balmaceda (*Carbón*, 1965), Helvio Soto (*Yo tenía un camarada*, 1964). Pedro Chaskel participou com dois filmes: *Aborto* (ficção, 1965) e *Erase una vez* (animação, 1967), em parceria com Hector Ríos. Patricio Guzmán participou com um filme experimental: *Electroshow* (1966) (Francia, 1990, p. 122-125).¹⁶⁰

Aldo Francia (Presidente do *Cineclube Viña del Mar*) presidiu o corpo de jurados composto por Patricio Kaulen (realizador chileno, presidente da *Chile Films*), Hans Ehrmann (Círculo de Críticos de Arte do Chile), Alex Viany (realizador brasileiro e crítico de cinema) que substituiu Nelson Pereira dos Santos, Agustín Mahieu (crítico argentino e também teórico de cinema) que substituiu Leopoldo Torre Nilson, Alfredo Guevara (diretor do ICAIC) e José Wainer (crítico uruguaio e também teórico de cinema) (Francia, 1990, p. 135-136).

Foram premiados: a) *Gran Premio Paoa: Manuela*, de Humberto Solás (Cuba); b) Prêmio Categoria Documental 35mm: *Maioria absoluta*, de León Hirszman (Brasil); c) Prêmio Categoria Documental 16mm: *Viramundo*, de Gerardo Sarno (Brasil); d) Prêmio Categoria Fantasia 35mm: *Buenos Aires em camiseta*, de Martín Schorr (Argentina); e) Prêmio Categoria Fantasia 16mm: *Rhoda e outras histórias*, de Sérgio Muñiz (Brasil). Receberam prêmio especial do corpo de jurados: *Now*, de

¹⁵⁹ *Festival de Cine Jovem Latinoamericano*.

¹⁶⁰ Importante destacar que Francia dedica o livro a Jorge Müller: “Dedico este livro a Jorge Müller. Egresso da *Escola de Cinema* de Viña del Mar. Detido-desaparecido desde fins de 1974. Visto pela última vez em Villa Grimaldi.”

Santiago Alvarez (Cuba) e *Revolución*, de Jorge Sanjinés. As menções ficaram para: a) categoria documentário 35mm: *La greda*, de Raymundo Gleyzer (Argentina) e *Quema*, de Alberto Fischerman; b) categoria documentário 16mm: *Carlos*, de Mario Handler (Uruguai) e *Andacollo*, de Nieves Yankovic e Jorge di Lauro (Chile); c) categoria filmes de argumento: *Sobre todas estas estrelas*, de Eliseo Subiela (Argentina); d) categoria fantasia 35mm: *Erase uma vez*, de Pedro Chaskel e Hector Ríos (Chile); e) categoria fantasia 16mm: *Electroshow*, de Patricio Guzmán (França, 1990, p. 137-138).

Nesse primeiro encontro elaborou-se um documento em que foram estabelecidos os primeiros passos do NCL. Em primeiro lugar, criar o *Centro Latinoamericano do Novo Cinema*¹⁶¹, responsável por reunir “os movimentos do *Nuevo Cine* independente de cada país da América Latina”. Em segundo, difundir as deliberações realizadas. Em terceiro, “organizar uma *Semana de Cinema Latinoamericano*” nos “festivais internacionais como mostra paralela”¹⁶². Em quarto, reproduzir a Semana em cada país em parceria com as Cinematecas, Cinemas de Arte e Cineclubes. Em quinto, promover o *Encontro de Críticos* de cinema. Além de apresentar um plano detalhado de funcionamento e de difusão e circulação de cineastas, instituições, cinematecas: “para estabelecer um vínculo permanente” destacando a importância da interrelação entre *Associação Internacional para a Difusão do Novo Cinema* e a *Comissão Executiva do Centro Latinoamericano* (Primer Encuentro..., 1984, p. 88-90).

Segundo Núñez (2009, p. 361), em alguns textos publicados em revistas especializadas sobre *II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* (Viña del Mar, 1969) é possível identificar “a evidência da multiplicidade do NCL e a consciência de que se encontra em um estágio de maturidade”. Nesse espaço de intercâmbios, os filmes de caráter políticos formaram o eixo central.¹⁶³ Analisando um artigo de León Frías – publicado no dossiê sobre o Festival de Viña del Mar na

¹⁶¹ *Centro Latinoamericano do Nuevo Cine*.

¹⁶² Indica os festivais: Cannes, Pesaro, San Sebastián, Moscou, Montreal, Veneza, Columbia, Berlim, São Francisco e Acapulco.

¹⁶³ Segundo Núñez (2009, p. 362) é possível identificar os filmes “de ‘intervenção política’ e os filmes políticos de viés ‘alegórico’”. Essa questão gerou extenso debate que reverberou em textos nas revistas especializadas. Núñez (2009, p. 363) destaca que a problemática que envolveu o evento e ecoou entre os críticos era “o que se entende por ‘cinema político’”. Isso porque, de um lado, estava *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octávio Gentio, que expressava de forma explícita o cinema de libertação. E, de outro, a obra experimental, *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz, que “também possui um arraigado teor político, por abordar em profundidade aspectos de nossa realidade subdesenvolvida”.

revista *Hablemos de cine* – Núñez (2009) destaca que, à época, o cinema latino-americano deveria ser, em sua essência, político.¹⁶⁴

Em 1970, a revista *Cine Cubano* publicou uma entrevista com Alfredo Guevara¹⁶⁵ que avaliou a importância do segundo festival do NCL e do segundo encontro dos cineastas latino-americanos. Para o diretor do ICAIC e da revista *Cine Cubano*, os cineastas latino-americanos eram protagonistas “dos processos forjadores da cultura nacional”. E, portanto, o trabalho deles estava essencialmente marcado pela “autenticidade” e pelo “rigor e coerência” que se traduzia em um complexo movimento de reconhecer a condição latino-americana e reconhecer-se nela, pois estava pautado em um aspecto cultural comum: “a libertação”. Nesse sentido, o NCL estaria comprometido com a “cultura viva”, com a “história real (...) dos nossos povos e de suas tensões, de suas lutas, de seus triunfos” (Viña del..., 1970, p. 02.).

O festival do NCL ocorrido em Viña del Mar, em 1969, segundo Guevara, teve como eixo nodal a urgência em combater “o imperialismo norte-americano” que “nos divide para melhor nos saquear, destruir, paralisar, traumatizar, deformar os processos de desenvolvimento da cultura nacional”. Em sua análise, apenas a consciência “da insurreição libertadora, de resistir à opressão, do enfrentamento ao opressor” pode promover “o reencontro da própria fisionomia e a revitalização de impulsos que fazem de um povo protagonista de sua própria história”. Nessa sistematização de ideias, o diretor do ICAIC destaca o papel do NCL e do cineasta latino-americano no processo de elaboração / reelaboração e significação / ressignificação de uma cultura pautada por elementos nacionais e latino-americanos que confrontam, de forma explícita, o cinema que é “instrumento ideológico do

¹⁶⁴ Núñez (2009, p. 364-365) compara textos de diferentes revistas especializadas e, muitas, de divulgação do NCL. Identifica que entre os anos de 1969 e 1970, o ponto do “confronto de opiniões” estava centrado no “cinema clandestino” ou “de intervenção política” e no “cinema industrial”. Destaca que nos anos 1970 é possível identificar “uma mobilização entre os cineastas latino-americanos” que culmina: na organização do *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* (FINCL), a ser realizado em Havana; no estabelecimento da *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano* (FNCL), sediado em Havana; na criação da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV).

¹⁶⁵ A entrevista publicada nesta edição da revista *Cine Cubano*, foi concedida por Alfredo Guevara para o periódico *Granma*, em 18 de novembro de 1969 (Viña del..., 1970, p. 09). Esta edição da revista *Cine Cubano* (n. 60-62) é dedicada ao *II Festival de Cine Jovem Latinoamericano* e ao *II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*. A publicação da revista *Cine Cubano* é irregular ao longo de sua existência. Para averiguar os números e os anos de publicação, utilizou-se o levantamento organizado na forma de tabela com os anos e os respectivos números das edições, bem como, os textos de cada edição, realizado por Villaça (2006, p. 364 e 401).

imperialismo norte-americano”. Segundo Guevara, os cineastas latino-americanos estão aprendendo a desmascarar o inimigo e a descortinar os seus mecanismos por meio do enfrentamento ao cinema produzido no modelo dos grandes estúdios que controlam, monopolizam e excluem as cinematografias latino-americanas. Por fim, conclui: “a luta pela realização e difusão do novo cinema revolucionário” ou “que contenha algum elemento crítico, passa precisamente pela denúncia, pelo enfrentamento e pelo combate anti-imperialista” (Viña del..., 1970, p. 03-05.).

Analisando a entrevista é possível identificar elementos emblemáticos do cinema latino-americano na década de 1970 comprometido com algumas questões. Entre elas a libertação cultural e a superação da condição de subdesenvolvimento, não apenas econômico; o protagonismo popular, suas mobilizações, lutas e triunfos; a autenticidade e a correspondência com a “realidade” histórica latino-americana e suas expectativas e projeções; o enfrentamento e o combate ao imperialismo e suas imposições e seu domínio ideológico que cerceiam e comprometem o fortalecimento de uma cultura latino-americana; a denúncia social e política; a representação das questões econômicas, sociais e políticas da condição latino-americana. Tratava-se da urgência na construção de um cinema que dialogasse com a ideia de libertação terceiro mundista, com a revolução e com o protagonismo popular latino-americano.

Observando o contexto histórico, não surpreende que os cineastas – que compunham a delegação da *Escuela de Cine de la Plata* – designaram Ernesto Che Guevara – o “Guerrilheiro Heroico” – como presidente de honra do segundo encontro: “um símbolo de todos os heróis que caíram na luta pela libertação da América Latina”. A indicação revelava a conscientização dos cineastas descritos como “uma juventude madura, intransigentemente lúcida e, por isso, intransigentemente combativa” (Viña del..., 1970, p. 07.).

Na mesma edição da *Cine Cubano*, o texto do cineasta cubano Pastor Vega sobre Viña del Mar destacou a importância do cinema latino-americano como instrumento de combate ao imperialismo. Vega destaca que, ao partir do conceito de cultura – como “elaboração da experiência passada para compor experiências futuras” –, transparece imprescindivelmente o primeiro obstáculo a ser enfrentado que impede “a emersão dos elementos mais autênticos e verdadeiros de todo o continente”. E completa que “este obstáculo tem nome e sobrenome e todos os

cineastas chegaram a Viña del Mar conhecendo-o por confrontação direta diária: se chama imperialismo norte-americano” (Vega, 1970, p. 13).¹⁶⁶

Nas suas palavras “o único cinema possível” é aquele que “se enraíza nas problemáticas” latino-americanas e que em sua linguagem equilibra as necessidades específicas relacionadas ao espaço e ao tempo. Este cinema que faz vir à tona “a mais estrita imagem latino-americana que sempre será de oposição, de confrontação violenta”. O diretor cubano utiliza em seu texto a expressão “novo cinema latino-americano” e evidencia que os cineastas reunidos em Viña del Mar compartilhavam “uma vontade revolucionária nascida de uma vocação cinematográfica não executada ou executada a duras penas”. O NCL, nesse sentido, não apenas se opõe ao “velho cinema latino-americano”¹⁶⁷, mas precisa lutar contra “todos os canais de produção, distribuição e exibição que pertencem ao poder, ao inimigo”. Resulta dessa urgência e de sua natureza revolucionária e combativa “fazer-se insurgente, militante, clandestino, guerrilheiro” (Vega, 1970, p. 14.).

No *V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, em Mérida (1977), produziu-se o documento *Declaração Final*¹⁶⁸, que, entre tantos aspectos, ratificava a importância do primeiro encontro em Viña del Mar (1967), afirmando que os filmes, as apresentações e o intercâmbio de ideias e experiências foram fundamentais para “aprofundar coletivamente, pela primeira vez, a sistematização e coerência de pontos comuns e de objetivos a alcançar”. Reforçava que as iniciativas individuais para “criar um cinema autenticamente nacional” e superar as dificuldades enfrentadas: “heroicas experiências, consequência dos antecedentes e das características históricas, políticas, culturais e cinematográficas de nossas nações”. Destacava que houve um processo que “foi gestando o surgimento de uma cinematografia de verdadeira identidade continental” e que fortaleceu a relação entre

¹⁶⁶ Pastor Vega (1970, p. 13) destaca em seu artigo nomes de cineastas que representariam esse *Novo Cinema* de enfrentamento e que permite vir à tona a cultura latino-americana: Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Solnas e Getino, Mario Handler, Geraldo Sarno, Humberto Solás, Gutiérrez Alea, Manuel Octavio Gómez e “os autores clandestinos argentinos que participantes testemunharam os Sucessos de Córdoba”. Ver: VEGA, Pastor. Segundo encuentro de cineastas latinoamericanos y segundo festival del nuevo cine latinoamericano, Viña del Mar. In: Cine Cubano. Havana, n. 60-62, p. 12-16, 1970.

¹⁶⁷ Nas palavras de Vega, o velho cinema latino-americano foi corrompido e degenerado: “não é mais que um mero instrumento da propaganda ideológica do colonialismo moderno, do imperialismo norte-americano”. Já NCL “vem recuperar uma parte importante de nosso território ocupado pelo inimigo, vale dizer, elementos da consciência popular, que até o surgimento da verdadeira Arte Cinematográfica Latino-americana estava à mercê das piores correntes ideológicas conhecidas da História”.

¹⁶⁸ A *Declaração Final* foi publicada na revista *Cine Cubano* em 1978 (edição n. 91/92, p. 26-28).

“os cineastas e a realidade latino-americana”. O documento ainda explicitava que, “independente de estilos, formas e expressões ou tendências estéticas”, os filmes latino-americanos deveriam estar consonantes e “politicamente comprometidos” com o “combate por uma verdadeira libertação nacional contra o imperialismo norte-americano e seus agentes antinacionais”. Apontava, por um lado, que “em 1967 se constatou a existência de um *Novo Cinema Latino-americano*” e que, desde então, haveria o compromisso das cinematografias com a “luta por seu crescimento quantitativo e qualitativo”. E, por outro, que o NCL contribuiu com o “desenvolvimento e fortalecimento das nossas culturas nacionais como instrumento de resistência e luta” e que “participa como linha de defesa e resposta combativa frente a penetração cultural imperialista (...) e de seus colaboradores antinacionais no plano ideológico-cultural”. Nesse sentido, era possível identificar o compromisso político e a eficiência das redes de “solidariedade e apoio aos cineastas progressistas e revolucionários no mundo” e “todas as formas de luta destes anos, convertendo nosso cinema em um real instrumento de combate” (V Encuentro..., 1984, p. 90-91.).

É importante destacar que, em 1978, o *Comité de Cineastas de América Latina*, reunido em Havana (Cuba, entre 12 e 17/06/1978), ratificou a *Declaração Final* elaborada em Mérida. No ano seguinte, ocorreu o *I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* de Havana (Cuba, entre 03 e 10/12/1979). Neste festival, o filme *A Batalha do Chile* foi premiado na categoria documentário. Pouco mais de um mês antes, a trilogia da *Equipe do Terceiro Ano* era apresentada ao público brasileiro em São Paulo (28 e 29 de outubro) e Rio de Janeiro (2, 3 e 4 de novembro), na *3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo* (MASP). A terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* – recebeu o prêmio de terceiro lugar. A participação na 3ª MIC será apresentada no último capítulo da tese.

A partir desta breve retrospectiva, pensar o cinema latino-americano, na década 1970, exige, por um lado, indagar a identidade latino-americana a partir do compartilhamento de experiências e aspectos culturais, históricos, sociais, políticos e econômicos, que vai além dos aspectos geográficos e limites territoriais. E por outro, demanda problematizá-lo como uma tessitura permeável, marcada por uma contextura a partir da qual é possível estabelecer pontos de contato e intercâmbios.

Nesta pesquisa, pretende-se analisar a trilogia *A batalha do Chile* em uma perspectiva de circulação e conexão em que podem ser identificadas e estabelecidas as esferas de circulação das ideias e projetos, dos agentes culturais e do produto cultural, artístico e intelectual. Podem também ser reconhecidos os pontos de intercâmbios através de instituições, revistas, festivais e mostras, os circuitos culturais e os espaços geográficos culturais de triangulação de agentes e de obras cinematográficas.

Nessa perspectiva, compreende-se como agentes culturais os realizadores, o coletivo cinematográfico, os distribuidores, os diretores de instituições, de cinematecas e de revistas especializadas (ou não), os críticos cinematográficos, os idealizadores e organizadores de festivais e mostras de cinema. Ao mesmo tempo, reforça-se que uma obra cinematográfica – compreendida como um produto cultural, artístico e intelectual, resultado do compartilhamento de experiências e que possui uma materialidade e historicidade – não é resultado da inspiração de um gênio ou do trabalho hercúleo de apenas uma pessoa (cineasta, diretor, roteirista, produtor, distribuidor). Há uma cadeia de interconexões, de itinerários, de projetos, de idealizações que se cruzam, se tocam, se complementam, se interpenetram.

Reconhece-se a força vital e potente das mostras ou dos festivais de cinema como um circuito facilitador dos intercâmbios, pois são mediadores de circulação de coletivos cinematográficos, de agentes culturais, de obras cinematográficas (inclusive de cópias de filmes), de críticos, de jurados e de convidados. É possível observar e identificar a projeção dos festivais e mostras; o seu itinerário e a sua repercussão em diferentes esferas (local, nacional, regional e/ou transnacional); os possíveis diálogos e as interconexões entre esses eventos cinematográficos; o seu papel político, de transformação social e cultural, de resistência, militância e denúncia. E, por último, mas não menos importante, o seu caráter de legitimação, de ruptura e de vanguarda.

As palavras de Alfredo Guevara, diretor do ICAIC e da revista *Cine Cubano*, na década de 1970, apontam, em parte, o clima político que envolvia o “fazer cinema” na América Latina:

E mil batalhas perderá a contrarrevolução com cada um de nossos filmes, porque, conscientes da força do cinema e combatentes da liberdade em todas as suas manifestações e facetas, nós exigimos um cinema da liberdade, um cinema-consciência, dignamente artístico (Guevara, 1998, p. 345).

O excerto permite inferir sobre o papel político-cultural do cinema e a sua potência de denúncia, de resistência, de militância, de comprometimento com a transformação social e de engajamento com as principais questões que envolviam historicamente a América Latina. A eleição de Salvador Allende, em setembro, e a sua posse, em novembro de 1970, por um lado, alimentaram as expectativas e acenaram para a possibilidade da construção do socialismo, para além da via armada. Por outro, em plena Guerra Fria, a “experiência chilena” abriu espaço para a reflexão sobre a ideia e a concepção de “revolução” em um contexto de avanço de golpes civis-militares e da instauração de ditaduras de segurança nacional, que instituíram práticas e mecanismos de terrorismo de Estado.

2.4 PATRICIO GUZMÁN ANTES DE A *BATALHA DO CHILE*: TRANSITANDO ENTRE A LITERATURA E O CINEMA EXPERIMENTAL

Segundo Patricio Guzmán, sua família era de classe média baixa: pai arquiteto e mãe dedicada às tarefas da casa. A separação do casal, quando Guzmán tinha apenas 5 anos, representou, por um lado, uma maior precariedade e, por outro, uma vida itinerante: “não há domicílio fixo quase nunca. Não há estabilidade econômica a partir do divórcio” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 01).¹⁶⁹ Como consequência direta, teve uma formação inicial marcada pela passagem por várias escolas, inclusive um colégio interno:

a verdade é que pertenço a uma família muito nômade, muito desintegrada. Por isso mesmo minha formação ocorreu em vários colégios. Vivi em colégio interno, um tempo, em Viña del Mar. Portanto, não tive uma formação muito homogênea, como a que pode ocorrer em um único colégio ou em um único bairro (Guzmán, 1973, p. 20).¹⁷⁰

¹⁶⁹ Patricio Guzmán nasceu em 1941, em Santiago. Sua infância e adolescência ocorreu entre Santiago, Valparaíso e Viña del Mar. Considera-se que a obra *Chile: el cine contra el fascismo* é fundamental para compreender o processo de construção da trilogia *A Batalha do Chile*, especialmente em relação à terceira parte, *O Poder Popular* (1979), no que diz respeito ao documentário *A resposta de outubro* (1972). Como nesta pesquisa utiliza-se uma versão em PDF, sem a numeração das páginas, procurar-se-á detalhar o máximo possível a localização das informações ou citações diretas. No caso da entrevista, todas as perguntas foram enumeradas em ordem crescente, totalizando 72 perguntas. Nesse sentido, no lugar da página, será indicado o número da pergunta.

¹⁷⁰ Importante reforçar que essa foi a primeira entrevista do diretor chileno, já reconhecido pelo seu primeiro documentário *O primeiro ano*, lançado em Santiago em 31 de julho de 1972. Segundo Aguiar (2013a, p. 116), em 06 de dezembro de 1972, a Universidade Católica do Chile assinou um contrato com a SLON (Chris Marker) cedendo os direitos para distribuição do documentário na

Em uma entrevista em 2011¹⁷¹, no contexto de circulação do documentário *Nostalgia da luz* (2010), Guzmán destacou que sua adolescência foi marcada pela descoberta e pelo fascínio da astronomia. De colecionador de revista sobre planetas e galáxias a organizador de visita ao observatório: “um dia solicitei ao observatório astronômico nacional uma visita para minha classe”. Porém, “teria que ser um grupo numeroso e ninguém, exceto meu melhor amigo queria ir”. Então, “escrevi uma declaração assegurando que todos iríamos”. Na data agendada, “meu amigo e eu nos apresentamos diante da porta do observatório”. Quando questionado sobre os outros estudantes, “lhe respondi que haviam dado um exame de última hora”. O cineasta conclui o caso: “essa noite tivemos o observatório apenas para nós, com a cúpula aberta. Vimos a constelação de Órion e a Lua”. E conecta ao documentário: “o filme [*Nostalgia da luz*], por certo, abre com esse mesmo telescópio”. Em outra pergunta sobre aquele documentário, afirma: “minha primeira namorada foi a arqueologia” (Guzmán, 2011).

A partir dessa memória, pode-se inferir que o jovem Guzmán era curioso e determinado. Porém, o mais importante a ser destacado é essa forma de interconectar *flash* de sua biografia com aspectos ou elementos dos seus documentários, bem como acontecimentos ou fatos que marcam a história recente do Chile.¹⁷²

O caráter itinerante de sua formação permaneceu no *Instituto Pedagógico* da Universidade Católica do Chile (UC): ingressou inicialmente na *Faculdade de*

Europa e África francófona. Os entrevistadores Sergio Salinas e Hécto Soto – também editores da revista de cinema *Primer Plano* – informam que foram recebidos no apartamento de Guzmán próximo ao Cerro Santa Lucía no final do ano de 1972. Além disso, importante frisar que, naquele contexto, Guzmán, ao lado de Jorge Müller (cinegrafista) e de Frederico Elton (responsável pela produção), havia registrado o locaute em outubro de 1972 e a gênese e reação dos *cordões industriais* e dos comandos comunais. Torna-se essencial destacar a máxima da entrevista expressa em seu título: “Mais vale uma sólida formação política que a destreza artesanal” (Guzmán, 1973)

¹⁷¹ A entrevista foi realizada em Nova Iorque por Julio Valdeón para o periódico espanhol *El Mundo* quando Patricio Guzmán recebeu uma homenagem do *Brooklyn Academy of Music*. Não é objetivo desta pesquisa analisar o papel das suas entrevistas para o autodimensionamento de sua cinematografia. Bem como a importância delas em confluir elementos de sua biografia com acontecimentos da história do Chile e apresentá-los em seus documentários. No entanto, é impossível não identificar: como o número de entrevistas é crescente a partir de *Nostalgia da Luz* (2010); como a poética em seus documentários está direta e exponencialmente relacionada com o entrecruzamento da sua cinebiografia. As pesquisas de Joly (2018) e Monteiro (2022) desenvolvem essa última premissa.

¹⁷² Como apontado em nota anterior, este aspecto da cinebiografia é explorado nas teses de Joly (2018) e Monteiro (2020).

História e Geografia e, em seguida, na *Faculdade de Filosofia*.¹⁷³ Ambas inconclusas. Nessa primeira fase, Guzmán flerta com a literatura e insere-se no ponto de inflexão entre a geração de escritores dos anos 1950 e a nova geração dos anos 1960. Em sua passagem pelo *Instituto Pedagógico*, o conto *El primer premio* foi publicado na obra *Cuentistas de la Universidad* (1959), organizada por Armando Cassícoli.¹⁷⁴ Dois anos depois, Guzmán e Jorge Lagos publicam o livro *Cansancio de la Tierra y otros cuentos* (1961). Além do conto que dá título ao livro, Guzmán assina o texto *Vaby*. Jorge Lagos produziu os outros dois contos que compõem a obra – *Hastio* e *La desgracia del Señor Gómez*.¹⁷⁵ Em 1963, Guzmán publicou *Juegos de la verdad*, uma novela de “introspecção psicológica”¹⁷⁶.

Essa novela parece ser seu momento de epifania. Em 1977, Pedro Sempere pergunta a Guzmán: “todo cineasta tem algum momento de revelação, em que se converte ao cinema. Qual foi a tua revelação?”. Guzmán responde: “minha conversão está neste segundo livro [*Juegos de la verdad*], que é quase um roteiro, no sentido que são imagens dispersas. É uma descrição de situações através de imagens que, contrapostas umas às outras, formam uma pequena sequência ou capítulo” (Guzmán, 1977c, s./p., pergunta n° 02).

A partir desse momento de inflexão, começa, ao lado de amigos, a filmar em 8mm. Ao todo realizam cinco películas. A cópia de uma delas foi levada por sua companheira Paloma Urzúa de Guzmán ao *Instituto Fílmico* da UC: “disseram que a película tinha valor e o porquê eu não estudava cinema”. A partir do convite do diretor Rafael Sanchez, incorpora-se ao grupo e começa “a trabalhar com eles como

¹⁷³ Patricio Guzmán resume sua formação itinerante e marcada por dificuldades: “Esta espécie de educação desarticulada terminou no Instituto Nacional, onde cursei o quarto ano de humanidades. Depois fui parar na Academia *Long Fellow* que recebia toda sorte de gente excluída dos estudos. O ambiente era estranho e até meio sinistro. Aprovei, depois, à duras penas o bacharelado e ingressei como aluno ouvinte em História e Geografia. No ano seguinte ingressei em Filosofia e permaneci por três anos, ao cabo dos quais tive que começar a trabalhar por razões econômicas” (GUZMÁN, 1973, p. 20).

¹⁷⁴ Armando Cassícoli (1928-1938) – poeta, escritor da *Sociedad de Escritores de Chile* (SECH) e decano da Faculdade de Filosofia – selecionou os contos, escreveu as notas e o prólogo desta obra publicada pela editora da própria UC. Nessa antologia de contos, o nome de Patricio Guzmán aparece ao lado de outros jovens escritores da universidade – como Wilfredo Casanova, Fernán Castillo, Poli Délano, Emilio Flores, Oscar Hahn, Cristian Huneeus, Carmen López, Ernesto Malbrán, Carlos Morand, Felipe Páez, Ariel Peralta, Gladys Rodríguez, Grínor Rojo, Olivia Saavedra, Antonio Skármeta, Jorge Teillier e Jaime Valdivieso. Em entrevista a Sergio Salinas e Héctor Soto, realizada em final de 1972 e publicada no início de 1973 na revista de cinema *Primer Plano*, Patricio Guzmán destaca que foi companheiro de Antonio Skármeta (GUZMÁN, 1973, p. 20).

¹⁷⁵ Informações confirmadas em Fernández (1971, p. 114-115).

¹⁷⁶ Segundo Fernández (1971, p. 114), a obra *Juegos de Verdad* foi publicada em 1963 pela editora *Luis Rivano Editor* e possui 56 páginas (Colección Androvar).

assistente de direção”. Paralelamente, mantém o emprego em agências de publicidade (Guzmán, 1977c, s./p., pergunta n° 02).¹⁷⁷

No *Instituto Fílmico*, realiza dois filmes experimentais com temas universais: *Viva a liberdade* (1965) e *Electroshow* (1966)¹⁷⁸. O primeiro (12min.45s.) é uma animação composta por desenhos com traços simples realizados com caneta. A reflexão é sobre as violências e as diferentes instituições e mecanismos de repressão que oprimem o ser humano na sociedade contemporânea. Em *Electroshow* (15 min.28s.) Guzmán utilizou o recurso de recorte de imagens, sobreposição e colagem. Trata-se de uma crítica ao consumismo estimulado pela televisão e pelo universo da publicidade. Utilizando imagens que se opõem e uma trilha sonora cirurgicamente pensada – composta por efeitos sonoros, trechos de propagandas e músicas –, destaca as contradições entre o mundo capitalista desenvolvido e o *American Way of Life* e o subdesenvolvimento. Assim como a publicidade, o filme é um bombardeio de imagens e sons, porém, com o objetivo de conduzir o espectador à reflexão sobre o capitalismo, o imperialismo e o materialismo/consumismo. Com *Electroshow*, como apontado anteriormente, Guzmán participa do festival de Viña del Mar, em 1967, sendo premiado na “categoria fantasia 16mm”. Entre 05 e 10 de outubro de 1966, *Electroshow* participou do *VIII Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao* (ZINEBI 8, 1966). Na Espanha, o curta concorreu na *Sección Iberoamericana y Filipina* e recebeu a medalha de prata.¹⁷⁹

A participação de *Electroshow* no festival de Bilbao na Espanha, de certa forma, abriu um novo leque de possibilidades para o jovem cineasta: “como eu havia mandado minha película ao festival de Bilbao, onde obtive um prêmio, isso contou a meu favor”. As pressões e o desencanto com o trabalho que realizava no *Instituto*

¹⁷⁷ Em entrevista a Sergio Salinas e Héctor Soto para a revista *Primer Plano*, em 1973, descreve que se dedicava a fazer filmes à noite, pois mesmo com o trabalho de ajudante de direção no *Instituto Fílmico*, precisa trabalhar paralelamente em agência de publicidade (GUZMÁN, 1973, p. 21). O tema do trabalho em agências publicitárias será retomado na conversa com Pedro Sempere em 1977: na época em que era estudante na Universidade Católica trabalhou em inúmeras agências publicitárias para sustentar sua família. Começou como ajudante na contabilidade, depois foi telefonista e depois redator (Guzmán, 1977c, pergunta n° 09).

¹⁷⁸ Os filmes produzidos no Instituto Fílmico (*Viva a...*, 1965; *Electroshow*, 1966) podem ser assistidos no Arquivo Fílmico da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Em entrevista a Pedro Sempere em 1977, Guzmán (1977c, pergunta n° 03) comenta sobre o conteúdo e intencionalidade destas duas películas realizadas no *Instituto Fílmico* da UC.

¹⁷⁹ No catálogo da 9ª edição do festival é possível verificar a premiação do filme *Electroshow* de Guzmán (El Certamen..., 1967, p. 05).

*Fílmico*¹⁸⁰, parecem tê-lo impulsionado a projetar a possibilidade de complementar sua formação cinematográfica fora do Chile.¹⁸¹ Outro fator que pesou na decisão de deixar o país foi a ausência de horizontes após a vitória de Eduardo Frei e da democracia cristã nas eleições de 1964¹⁸² que “parecia que ia ser uma força hegemônica durante muito tempo” o que frustrava qualquer perspectiva de ver o Chile como um “país revolucionário” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 05). Porém, a falta de domínio de outro idioma parece ter sido o elemento que mais pesou para a sua decisão de aventurar-se na Espanha franquista.¹⁸³

Embora sem muita clareza do processo de ingresso, participou do exame de admissão na *Escuela Oficial de Cinematografía* (EOC), em Madrid.¹⁸⁴ Segundo Guzmán, dos 150 candidatos que disputavam vaga para direção, foram selecionados onze.¹⁸⁵ Ao chegar em Madri, conseguiu emprego em uma agência publicitária, a *Estudios Moro*, onde trabalhou por dois anos e avalia como uma

¹⁸⁰ Na entrevista Patricio Guzmán descreve vagamente alguns problemas que passou a enfrentar no instituto: “o Instituto Fílmico tinha um ambiente muito complexo que, depois de *Electroshow*, se complicou. Parece que o êxito que teve o filme, as funções que eu havia organizado no *Cine Arte* e meu interesse por agrupar os cineastas e separar o Instituto de um clima medieval provocou certo mal-estar” (GUZMÁN, 1973, p. 21).

¹⁸¹ “Um dia propus à minha mulher vender tudo o que tínhamos para comprar uma passagem para Espanha. Parti eu sozinho e, em 15 dias, estava trabalhando em Madri, em uma agência publicitária” (GUZMÁN, 1973, p. 21). Em entrevista a Pedro Sempere quatro anos mais tarde, Guzmán apresenta um empecilho em buscar outros horizontes para “aprender a técnica”: “como não sei idiomas me inclino à Espanha”. Paralelo ao tema de ter escolhido a Espanha, tece uma crítica à realidade chilena e, por extensão, latino-americana: “há uma parte da pequena burguesia que tem mais estabilidade econômica, que estuda em colégios anglo-saxões ou franceses, muito abundantes em todo Cone Sul. Portanto, essa gente fala com fluidez o inglês ou o francês desde a escola primária” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 06).

¹⁸² Guzmán utiliza as seguintes expressões para descrever o contexto: “o freísmo, o populismo, o centrismo, a social democracia disfarçada de Frei” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 05).

¹⁸³ Interessante notar que Guzmán faz uma análise negativa em relação ao Chile sob governo da democracia cristã e indica a falta de horizonte revolucionário no país em que nasceu. No entanto, no mesmo contexto, a Espanha ainda estava sob regime ditatorial de Francisco Franco – que governava o país desde 1936.

¹⁸⁴ Nas palavras de Guzmán: “mas eu não tinha ideia de como era o exame de admissão na Escola e se soubesse que era um tanto monstruoso, seguramente, não teria me apresentado. O exame recordava os tempos do colégio”. Muitas pessoas prestavam o exame e, segundo o diretor chileno, a experiência dos cineclubes na Espanha preparou bem muitos candidatos. E avalia, “eu era um ignorante posto que no Chile nossa cultura cinematográfica é mínima”. Uma das cinco etapas do processo era uma entrevista, onde conheceu o professor e cineasta espanhol Luis García-Berlanga. As outras etapas incluíam elaborar uma crítica sobre um filme e escrever um roteiro a partir de uma coleção de fotos pré-selecionadas pelos avaliadores. Todo o processo era realizado em clima de pressão: “tudo contra o tempo, em um clima muito rigoroso, com professores vigiando, com quadros na parede e uma atmosfera escolar” (GUZMÁN, 1973, p. 21).

¹⁸⁵ A crítica de Guzmán é bastante dura: “Destes, pelo menos cinco eram muito bons. O resto, gente medíocre, que havia aprovado no exame com prejuízo de pessoas muito capazes que não se adaptaram ao sistema de seleção e fracassaram”. Exemplifica com o caso de Carlos Alberto Cornejo (Guzmán, 1973, p. 21).

“experiência extremamente valiosa”.¹⁸⁶ E completa, “aprendi a trabalhar com grandes equipes, com guias, *travelling* e uma série de elementos”. Além disso, trabalhava com colegas egressos da EOC (Guzmán, 1973, p. 24).

Além de toda experiência e aprendizado em seu trabalho na agência de publicidade, em sua avaliação, “a *Escola* era basicamente um centro onde poderia praticar. Tinha que filmar bastante, planificar cenas em aulas, dirigir em voz alta e resolver os problemas que apareciam” (Guzmán, 1973, p. 23). A EOC oferecia, no primeiro ano, uma sólida formação teórica com disciplinas mais amplas – que versavam sobre *História das Artes, História do Cinema e Literatura* – e outras específicas – como *Teoria e Técnica de Realização, Teoria e Técnica de Cenografia, Introdução à Montagem, Cinema Documentário, Prática Colaborativas de Realização e Produção* (Joly, 2018, p. 89).¹⁸⁷

No primeiro ano de seus estudos em Madri, entre tantas atividades práticas de filmagem¹⁸⁸, Guzmán realizou o curta-metragem *Cem metros com Charlot*¹⁸⁹. Nesse primeiro filme realizado em terras espanholas, Guzmán ampliou a problematização apresentada em *Eletroshow* e, em certa medida, em *Viva a liberdade*, realizados no *Instituto Fílmico* da UC. A crítica à televisão e seu poder, seu espectro de abrangência e influência sobre os sentimentos dos espectadores,

¹⁸⁶ Na entrevista com Sempere em 1977, Guzmán traça um *flash back* de suas ocupações financeiras em Santiago: “durante uns seis anos trabalhei em várias agências [no Chile] como redator de publicidade. Por isso quando vim à Espanha não foi difícil encontrar um emprego de meio período como redator em uma agência de publicidade, que me permitia assistir [às aulas] no período da tarde na Escola de Cinema (Guzmán, 1977c, pergunta n° 09).

¹⁸⁷ Julien Joly teve acesso aos documentos com informações pessoais de Patricio Guzmán como correspondências, processo de ingresso, disciplinas cursadas e notas obtidas, textos com orientações e avaliações dos professores. Esse conjunto de documentos pessoais sobre a formação de Patricio Guzmán na *Escola Oficial de Cinematografía* (EOC) – nominados pela Filmoteca Espanhola como *Expediente Personal* – é composto por: 1) *Carpeta Ingreso*; 2) *Carpeta Primer Curso*; 3) *Carpeta Segundo Curso*; 3) *Carpeta Tercer Curso*; 4) *Carpeta Material Diverso*. A pesquisadora desta tese não teve acesso a este conjunto de documentos, embora tenha solicitado inúmeras vezes ao diretor chileno por correio eletrônico autorização. Portanto, a pesquisa de Joly (2018) traz informações para complementar lacunas e lançar luz sobre algumas questões.

¹⁸⁸ Ruffinelli (2008) e Joly (2018) citam que Patricio Guzmán no seu primeiro ano na EOC realizou, em parceria com Enrique Álvarez e Romualdo Molina, o filme *Gestos para escuchar* com crianças do *Colégio Nacional de Surdo-mudos* de Madri. Na análise de Ruffinelli (2008) era um filme de caráter didático tanto para o público surdo-mudo quanto para o público em geral, explorando uma linguagem visual e as diferentes formas de comunicação. Este filme também está arquivado na Filmoteca da Espanha (referência A-7838). Ruffinelli analisa o filme em detalhes.

¹⁸⁹ Compreendendo a condição de isolamento e as restrições geradas pela pandemia de COVID-19, a Filmoteca Espanhola gentilmente permitiu o acesso remoto aos filmes produzidos por Patricio Guzmán durante o curso realizado na EOC entre 1967 e 1969. O filme *100 metros con Charlot* (7min.28s.) está arquivado na Filmoteca Espanhola, referência de catalogação A-7837. Ruffinelli (2008) analisa o filme em maior riqueza de detalhes no capítulo *Vamos al comienzo*, subtítulo *Escuela de Cine I*. Joly (2018) igualmente aponta algumas questões pertinentes em relação à narrativa fílmica.

que perdem a empatia no cotidiano e, hipnotizados pelas imagens, tornam-se vazios e sem vida (são representados desbotados). Ao problematizar o poder da televisão em alienar os espectadores, sugando sua energia vital e tornando-os cegos às coisas simples da vida e do seu entorno, tece uma crítica ao imperialismo estadunidense e ao modo de vida por ele propagado, marcado pelo consumismo e pelo materialismo e, conseqüentemente, pela perda da essência da humanidade. Guzmán, para representar o vazio, a alienação e o poder de imposição de diferentes violências, constrói potentes metáforas neste curta-metragem de pouco mais de sete minutos.

Nas palavras de Joly (2018, p. 89):

O curta-metragem *Cem metros com Charlot*, uma paródia ou uma representação de Charles Chaplin, convidado para viver no tempo presente. Guzmán o retrata como um desertor, fugido de um filme porque a televisão é uma camisa de força que nem ele, o símbolo cinematográfico por excelência, suporta mais. Neste filme, o expatriado chileno estende ferozmente sua crítica ao meio televisivo, retratando espectadores apáticos e esbranquiçados, subjugados aos poderes da imagem televisiva. Descartando o que está por perto, a vida e seus encantos por um conteúdo audiovisual sem interesse, sem alma, encarnado em formas para sublinhar a estupidez que os caracteriza. Criticando, portanto, o vazio e o oco forjado pelo imperialismo cultural norte-americano, do qual não escapa nem o ícone cinematográfico, Charlie Chaplin.

Na EOC, Guzmán parece ter encontrado em Jorge Díaz¹⁹⁰ mais que um amigo: “trabalhamos juntos e fizemos dois roteiros de longa-metragem que, de certo modo, não se filmaram jamais”. No horizonte dos amigos em terras espanholas estava o Chile, o país que os conectava geograficamente: “a intenção era filmá-los no Chile, onde teríamos financiamento, mas o projeto, a médio prazo, se desfez” (Guzmán, 1973, p. 23).¹⁹¹ A inquietação com as problemáticas latino-americanas e,

¹⁹⁰ Jorge Díaz (1930-2007) era filho de pais espanhóis e nasceu na Argentina, mas naturalizou-se e viveu no Chile boa parte de sua vida. Estudou arquitetura na Universidade Católica do Chile. Deixou Santiago, em 1965, e mudou-se para Madri para dedicar-se à dramaturgia. Consolidou sua carreira como ator, diretor, dramaturgo e cenografista. Produziu durante a década de 1960 várias obras teatrais, entre as quais, Ruffinelli (2008) destaca *Un hombre llamado Isla* (1961) e *El cepillo de dientes* (1961). Na Espanha, onde permaneceu por 30 anos (retornando a Santiago apenas em 1994), atuou como dramaturgo, diretor, ator e coordenador de vários grupos teatrais. Sobre a biografia de Jorge Díaz, sua obra e premiações ver: <https://www.jorge-diaz.org>.

¹⁹¹ Segundo Guzmán, na EOC havia poucos estudantes latino-americanos e, por conseguinte, a abordagem das problemáticas que envolviam o continente não eram temáticas entre as atividades práticas.

consequentemente, chilenas não apenas os aproximaram, mas renderam duas parcerias.

Entre a elaboração de roteiros que não foram filmados¹⁹² talvez o mais emblemático, nesse sentido, seja o exercício prático do segundo ano denominado *Cristoval Kolon*. Na interpretação de Joly (2018, p. 91-92), o roteiro e argumento é uma “confissão autobiográfica”. Trata-se de um personagem estrangeiro – Sergio – que vive em Madri. Entre descobertas da cidade e de seus espaços, encontros e desencontros, sucessos e frustrações, o personagem Sérgio problematiza a sua identidade latino-americana e o seu “não pertencimento”: o argumento, sugere Joly, é o “testemunho de uma nova consciência de uma latino-americanidade que ele [estudante de direção Guzmán] se sentia no dever defender e expressar graças ao arsenal e o meio artístico à sua disposição”. Analisando o roteiro, Joly identifica que há uma crítica ao paternalismo, a “superioridade” e visão obscura dos europeus em relação à realidade da América Latina – “em todas as partes, a América Latina é o continente esquecido: um grande arquipélago submerso”. A partir da consulta à documentação com informações pessoais, Joly indica que no dia 25 de março de 1968 a comissão de avaliação recusou o projeto e estabeleceu uma data para entrega de uma nova proposta de roteiro: 15 de abril.¹⁹³

Como o roteiro, *Cristoval Kolon* havia sido negado como atividade prática do *Segundo Curso de Direção* (1967-1968), Guzmán entregou um novo roteiro: *A Tortura ou Apontamentos sobre a tortura e outras formas de diálogo*¹⁹⁴. A origem deste filme estava em uma obra de Díaz. Nos créditos, a referência à obra é citada da seguinte maneira: “Adaptação livre de um fragmento da obra teatral *Introdução ao*

¹⁹² Ruffinelli (2008) indica que entre agosto e setembro de 1968, Díaz e Guzmán produziram uma espécie de “pré-roteiro” literário marcado pela associação entre a sátira e a denúncia: *La baba*. Segundo Ruffinelli (2008), no roteiro, há uma reflexão sobre os desafios e frustrações da esquerda latino-americana, pois seu inimigo é mais poderoso e formado por três elementos: a burguesia, o imperialismo e as forças armadas.

¹⁹³ Como a autora não teve acesso ao roteiro e argumento, porque compõem pastas de documentos de caráter pessoal e que exigiriam autorização de Patricio Guzmán para consultar, essa pesquisa utiliza a análise elaborada pelo pesquisador Julien Joly. Importante reforçar que a análise desse roteiro não aceito na EOC é fundamental para a argumentação de Joly (2028) que Patricio Guzmán é um expatriado.

¹⁹⁴ Título original: *La Tortura ou Apuntes sobre la tortura y otras formas de dialogo* (15min.). Filmoteca Espanhola catalogado sob a referência A-7836.

elefante e outras zoologias de Jorge Díaz. Diálogos Díaz [e] Guzmán” (A Tortura..., 1968, 0min.54s.).¹⁹⁵

Ao lado de Patricio Guzmán, no Grupo 3, estavam José Bartolomé (direção de arte), Fábio Fava Achilli (chefe de produção), Juan José Mendy Igoa (produção de arte), José Luis Martín de Blas (cinigrafista), Ricardo Duque Plaza (cinigrafista), José Miguel Rey Salgado (iluminação) e Juan Rodríguez Martín de Vidales (cenografia).¹⁹⁶ Segundo o plano de trabalho, Jorge Díaz participou do filme como o “locutor número 4”.¹⁹⁷

Em *A tortura*, Díaz e Guzmán exploram a temática da repressão e da violação dos direitos humanos e a ação direta e consciente das forças armadas, especialmente, na América Latina. Ao mesmo tempo, insere e elabora uma crítica – com pouco aprofundamento –, mas recheada de sarcasmo sobre o debate entre a intelectualidade a respeito da temática e dos problemas que assolam a América Latina naquele contexto.¹⁹⁸ É um filme experimental que explora o ato de relatar uma experiência vivida, mas também de representá-la de forma teatral – encenando, inclusive, o exagero. É possível identificar explicitamente a experiência publicitária de Guzmán. Nos créditos, há o agradecimento a “Publinsa, Kenyon and Eckhardt”, “Gimasa” e “Estudios Vara”.¹⁹⁹ Na orientação dos títulos a serem inseridos na

¹⁹⁵ Na entrevista a Salinas e Soto, Guzmán afirma que o filme *A tortura* era “um capítulo ampliado e deformado da obra de Díaz” (GUZMÁN, 1973, p. 23). O título original da obra de Díaz: *Introducción al elefante y otras zoologías* (1968).

¹⁹⁶ Na página constam os créditos do Grupo 3, responsável pelo filme *La tortura*. No pé da página a informação da data: “Madri, 28 de maio de 1968”. Cópia dessa página acompanha as várias etapas da prática como o plano de trabalho e o roteiro. Neste caso, o conjunto de documentos catalogados como PRA 33-5 (parte 1, 2 de 2) é composta por 22 páginas. Sendo a primeira, um informe com relatoria da prática assinado por Francisco Colombo (com data de 09/06) indicando como início a data de 03/06/1968 e como finalização, 07/06/1968; a segunda uma descrição do número de planos e fotogramas; a terceira apresentação dos créditos (além do Grupo 3 de Guzmán, há indicação dos créditos dos grupos 2 e 4); a partir da quarta página compõe o roteiro de *La tortura* (com capa e paginado entre 01 e 07); as três últimas páginas são de correspondência.

¹⁹⁷ Informação consta no *Plano de Trabalho “La Tortura” – Prática 2º, Grupo 3*. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7 (parte 2).

¹⁹⁸ Como o objetivo da presente tese não está diretamente relacionado com a produção e execução do filme *A tortura*, optou-se em dividi-lo em duas sequências para sistematizar uma breve análise. A primeira entre o segundo inicial em tela preta e a inserção dos créditos até 04min.37s., momento em que a sequência termina em tela preta. A segunda iniciada em 04min.38s. até 14min.57s. Considerou-se indispensável debruçar-se mais detidamente sobre tal produção pela temática abordada pelo estudante chileno Patricio Guzmán no ano de 1968: a dura realidade latino-americana da década de 1960, a presença das forças militares envolvidas diretamente com a repressão e a violação dos direitos humanos.

¹⁹⁹ A *Publinsa* foi uma das centenas de investimentos da família Fierro nos setores industriais e financeiros que ultrapassam os limites territoriais da Espanha e expandiram seus tentáculos para a América Latina. Na primeira metade da década de 1960 a agência de publicidade *Publinsa* uniu-se à gigante *Kenyon and Eckhardt* – cujos fundadores Otis Kenyon e Henry Eckhardt fundiram, no início

película, Guzmán, que assina como apenas PG, orienta que “cada página indica um cartão diferente”; solicita que se respeite “estritamente a ordem de cada cartão”; indica a tipografia a ser utilizada “similar à máquina de escrever”; orienta que as letras terão que ser brancas em fundo preto; esclarece que a “passagem de um cartão a outro deve efetuar-se por um corte direto”. A última, conclui a solicitação: “o primeiro cartão começa diretamente, sem abrir. E o último termina em preto, tal como indicado nas marcas das cópias”.²⁰⁰ O agradecimento especial pela colaboração é apresentada na terceira inserção dos cartões (A Tortura..., 1968, entre 13s. e 16s.).

Em papel timbrado da EOC, o *Inspector de Prática* Francisco Colombo²⁰¹, no dia 09 de junho informa que a atividade prática dirigida por Guzmán, iniciada no dia 03 e finalizada no dia 07, “funcionou bem em todos os sentidos”. Porém, indica que à “princípio parecia complicada de rodar”, principalmente pela “complexidade do roteiro” – número de planos²⁰², dificuldade de algumas cenas e do cenário. Logo em seguida, Colombo reforça: “pessoalmente presenciei várias jornadas de rodagem na

da década de 1930, seus escritórios para construir a empresa *Kenyon and Eckhart* nos Estados Unidos. E, no contexto em que o estudante de direção Patricio Guzmán cursa o segundo ano na EOC a agência de publicidade transforma-se em *Publinsa, Kenyon and Eckhardt* é citada nos agradecimentos (McDonough; Egolf, 2015, p. 203-204).

²⁰⁰ O documento é composto por 11 páginas datilografadas. Na primeira página, em seu cabeçalho há o título: “Títulos da película de Patricio Guzmán, segundo curso de direção da Escola Oficial de Cinematografia”. Imediatamente a seguir as seis notas indicadas anteriormente. Ao final da página há apenas as letras “PG” datilografadas e escrito de forma manuscrita em caixa alta com tinta vermelha a palavra “original”. As próximas páginas indicam o texto que será apresentado na película, como orientado pelo estudante-diretor: letras estilo máquina, brancas em fundo preto. Cada página equivale a uma apresentação ao espectador e um corte. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 33-5 (parte 2, 1 de 2).

²⁰¹ De acordo com a correspondência do *Chefe de Estudos* Miguel A Martín Proharam no dia 04/06/1968 – e direcionada em 3 vias respectivamente para Patricio Guzmán Lozanes (carimbo com registro preenchido manualmente com número 1147), Fabio Fava Achilli (carimbo com registro preenchido manualmente com número 1148) e José L. Martín de Blas Aguado (carimbo com registro preenchido manualmente com número 1149) – indicava que Francisco Colombo foi nomeado *Inspetor de Prática* do Grupo 3. Na correspondência a Fava Achilli há anotação manuscrita de “Chefe de Produção de *A Tortura*” e para de Blas Aguado, “Operador de *A Tortura*”. Ver: *Correspondência*. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 33-5, parte 01 (02 de 02).

²⁰² Segundo documento datilografado é possível observar “Planos & Fotogramas - Planos a desacelerar da película *A Tortura* de Patricio Guzmán”. Está datilografado “relentizar” e não “ralentizar”. Na referida tabela estão indicados em cada um dos 10 planos os números de fotogramas (879) que deveriam ser desacelerados em 2 ou 3 (contabilizando mais 1498 fotogramas) – totalizando ao final 2.377 fotogramas. Junto a este documento além da capa, com informações básicas – Chefatura de Estudos / Curso 1967-68 / Título *La Tortura* / Diretor Patricio Guzmán, Curso 02, Grupo 03 – há uma tabela manuscrita de duas páginas indicando o processo de produção desde a entrega do roteiro até os detalhes e observações da rodagem. Filmoteca da Espanha, PRA 33-5, parte 01 (01 de 02). Este mesmo documento se repete PRA 33-5, parte 01 (02 de 02). Comparando o roteiro com a descrição das seqüências – Filmoteca da Espanha, PRA 59-7, parte 3 – é possível identificar essa complexidade a que o *Inspector de Prática* Francisco Colombo se refere.

Empresa Publinsa. Ali se desenrolava tudo normalmente, rodando-se em bom ritmo muitos planos difíceis de fazer”.²⁰³

Em seu informe, Colombo registra algo inusitado e, até certo ponto, um desentendimento e desencontro de informações:

Quando faltavam dois dias para concluir-se a prática, o *Chefe de Produção* [Fábio Fava Achilli] me informou a necessidade urgente de conceder-lhes cem metros de material virgem que havia oferecido aos alunos o Sr. Proharan. Esta oferta do *Chefe de Estudos* estava baseada na compensação de que a Escola [EOC] deveria outorgar àqueles alunos que não construíssem cenários no local. Consultei o sr. García que se negou a dar qualquer metro a mais do estabelecido.²⁰⁴

Apesar do problema apresentado, “a prática foi concluída na data prevista”. Porém, indicando que “ficou pendente a sonorização e dublagem”. Colombo se prontifica e compromete a informar, provavelmente antes da data final de encerramento das atividades daquela prática, quando o Grupo 3 concluísse a questão que ficou em aberto.

Cabe reforçar que Guzmán conciliava seus estudos na EOC com o trabalho nos Estúdios de Publicidade Moro. A relação entre a atividade remunerada – que garantia a permanência da família Guzmán na Espanha – vai além do mero agradecimento à “Publinsa, Kenyon and Eckhardt”, local onde foi rodada a prática de direção de 1968.

O filme *A Tortura* começa com fotografias de mulheres sorridentes, provavelmente retiradas de propagandas em revistas.²⁰⁵ Logo há o destaque especial para uma mulher loira, de cabelos curtos, muito sorridente e que esbanja simpatia e empatia. Ela está com um terno escuro que contrasta com o fundo claro e está com as mãos na cintura (*A Tortura*, 1968, 1min.09s). O espectador imediatamente é confrontado com o texto publicitário enunciado pelo narrador e ilustrado por imagens bastante instigantes: algumas fixas, mas a maioria em movimento. É possível identificar elementos que podem ser considerados absurdos e inverossímeis ou factíveis: referências ao tempo presente associado a objetos icônicos medievais. Porém, talvez o mais importante, explora o contraste evidente

²⁰³ Filmoteca da Espanha, PRA 33-5, parte 01 (02 de 02).

²⁰⁴ Filmoteca da Espanha, PRA 33-5, parte 01 (02 de 02).

²⁰⁵ De acordo com o conjunto de documentos que apresenta as sequências e os dias de filmagens, o começo e o final do *spot* publicitário foram filmados no dia 04/06/1968 no espaço da *Publinsa*. (*Sequências*, documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03).

entre a satisfação e a alegria de oferecer um produto eficiente e indispensável e seus efeitos violentos e violadores da condição humana.

Nova máquina torturadora *High Cromatic*, mata lentamente qualquer classe de ser humano. Não dá cheiro. Não produz ruídos. E vem equipada com crematório próprio. Não produz hábitos e não tem nenhum poder anestésico. Cada dor por mais breve que seja, sempre é mais intensa que nunca. Além disso, *High Cromatic* apresenta um modelo para cada conflito político.

O *Modelo Ranger*, para países altamente arrojados, é funcional, sintético e decorativo. Traz o famoso braço telescópico expandido, com o qual permite soltar a vítima e deixá-la correr vinte metros. O braço expandido se encarrega de torturar a vítima em plena fuga.

Para os países asiáticos, com crises nacionalistas, temos modelos muito mais simples. O modelo *Caritas*, por exemplo, vem equipado com um depósito extra de *napalm*.

E para os países africanos, que passam por etapas de descolonização, nossos técnicos em *marketing* aconselham o *design African Cry*. O sistema básico é mais primitivo. Porém, tem o prestígio de mais de 400 anos de sadismo medieval.

E, para a América Latina, oferecemos o sistema garantido *Punta del Este*. Golpes amistosos. Carícias elétricas. Cortes acrílicos. E as persuasivas mãos de nossos agentes. *Punta del Este*, o primeiro que traz sistema sonoro incorporado. Com cada golpe, uma pulseira converte os gritos do torturado em edificantes sinos religiosos. Veja você! *High Cromatic, High Cromatic, High Cromatic...* Desde hoje, 250 milhões de latino-americanos têm a possibilidade de morrer torturados musicalmente. E tudo em um ambiente autêntico latino-americano em festa. O que me diz, comandante? O que me diz, comandante? O que me diz, comandante? Desde esse momento, *High Cromatic* conta com mais de dois mil influentes usuários em toda América Latina. Com *High Cromatic* você poderá torturar mais pessoas em menos tempo e menos dinheiro. Boa tarde! (A Tortura..., 1968, 1min.09s. até 4min.37s)

Na primeira sequência, o narrador-publicitário²⁰⁶ anuncia com veemência o produto, a mercadoria: “nova máquina torturadora *High Cromatic*, mata lentamente qualquer classe de ser humano”. A escolha do nome do produto não é nada inocente. Sugere o peso da influência cultural estadunidense e a interferência e ingerência de Washington nas questões políticas envolvendo a América Latina. No texto publicitário destaca-se o sarcasmo em oferecer um produto de fácil acesso e muito eficaz para resolver conflitos e problemas políticos. Também, de forma explícita, indica o público a que se destina o produto: as forças armadas terceiro-mundistas, com especial destaque para as latino-americanas.

Em torno da mulher loira de cabelos curtos são inseridos o nome do produto, que é repetido com a reflexão das ondas sonoras como em um eco. A câmera fecha

²⁰⁶ Segundo o documento *Sequências*, documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03, o locutor foi Antonio Beckwinth.

em um *close up* no rosto de um homem, com olhos fechados, caído no chão. De sua cabeça escorre sangue (A Tortura, 1968, 1min.09s. até 1min.15s.). O narrador, entusiasmado, completa com as vantagens do produto: “não dá cheiro”. Ao afirmar “não produz ruídos”, aparece a imagem da mulher de terno escuro e, como no início do “anúncio”, muito sorridente. Ela está com uma faca em uma das mãos e na outra, como a demonstrar o produto, uma engenhoca metálica. A câmera enquadra em um ângulo *contra-plongée*, sugerindo exatamente o poder e a eficiência de quem e do que está sendo anunciado (A Tortura, 1968, 1min.15s. até 1min.18s.). Enquanto o narrador expressa “e vem equipada com crematório próprio”, a câmera desfoca de um crânio humano para centralizar no rosto da mesma moça loira, de cabelos curtos, muito sorridente, que segura dois ossos humanos cruzados, próximo ao seu peito.²⁰⁷ Logo, a câmera explora novamente o ângulo *contra-plongée*, faz o movimento de um leve giro para mostrar um homem com um instrumento de ferro em seu pescoço – que, ao mesmo tempo, prende suas mãos na altura do seu queixo – e a moça sorridente demonstrando o funcionamento do “produto” anunciado.

Figura 3: Fotograma da representação da tortura



Fonte: A Tortura (1968, 01min.31s.).

Figura 4: Fotograma apresentando o “comandante” e seu local de trabalho



Fonte: A Tortura (1968, 03min.45s.).

Enquanto isso, o narrador-publicitário afirma: “Não produz hábitos e não tem nenhum poder anestésico”. E continua – “cada dor por mais breve que seja, sempre é mais intensa que nunca” – enquanto a câmera centraliza em um alicate arrancando uma unha de uma mão. Apesar dos instrumentos representados no filme serem como engenhocas surreais, mas que têm similitude com eletrodomésticos, neste momento há o compartilhamento de uma forma de tortura de fato utilizada: arrancar unhas (ver figura 3) (A Tortura, 1968, 1min.20s. até 1min.30s).

²⁰⁷ A TORTURA..., 1968, 1min.18s. até 1min.20s.

A apresentação do produto continua. Nesse momento, a câmera enquadra, na altura do peito, um homem branco de terno e gravata. Este homem sorri para a câmera e impulsiona sua mão, como a se aproximar do espectador. Seu rosto tem traços finos, seus olhos e cabelos são claros. Enquanto ocorre a sucessão de imagens, o narrador anuncia: “Além disso, *High Cromatic* apresenta um modelo para cada conflito político” (A Tortura, 1968, 1min.30s. até 1min.35s.).

O mesmo homem sorridente dramatiza falar ao telefone e a câmera sai de um *close-up* para um plano onde é possível vê-lo de corpo inteiro, sentado descontraidamente, com as pernas cruzadas, em uma engenhoca que parece uma fotocopiadora ou algo parecido. Lendo o roteiro apresentado na prática de direção do segundo ano, Patricio Guzmán explica no primeiro item sobre os personagens, os modelos publicitários: “ela é bonita e elegante. Tem voz de aeroporto. Ele veste roupa escura e sempre sorri quando fala. Ambos apresentam uma estranha máquina que à primeira vista parece um eletrodoméstico”. Há uma anotação final no roteiro, onde Patricio Guzmán reforça: “a máquina das primeiras sequências é simplesmente um eletrodoméstico disfarçado”.²⁰⁸

O narrador continua: “o *Modelo Ranger*, para países altamente arrojados, é funcional” – é apresentado uma fotografia de uma sala de jantar –, “sintético” – fotografia de um sofá – “e decorativo” – fotografia de duas cadeiras posicionadas em frente a uma mesa de centro, de vidro, em cima de um tapete e na parede há um quadro (A Tortura, 1968, 1min.35s. até 1min.41s.). O anúncio continua: “traz o famoso braço telescópico expandido” – enquanto a câmera enquadra o homem claro, de corpo longilíneo, segurando um tubo metálico, com *design* moderno, como de um aspirador de pó. Novamente reforça-se as semelhanças entre os instrumentos de tortura com eletrodomésticos e, automaticamente, podem ser comercializados e oferecidos em formato de anúncio publicitário. E complementa a apresentação com a funcionalidade do produto: “o qual permite soltar a vítima e deixá-la correr vinte metros” – a câmera desce suavemente, do rosto até o final das pernas do elegante e sorridente homem, e centraliza no corpo de uma mulher caída no chão, desfalecida e machucada, e um dos pés dele está sobre ela – como de um caçador com sua arma em punho com pés sobre a caça dominada, posando para o registro do seu ato.

²⁰⁸ Informação consta no *Roteiro de La Tortura – argumento cinematográfico de Patricio Guzmán, baseado na peça teatral “Introdução ao elefante e outras zoologias de Jorge Diaz*. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 33-5, parte 01 (02 de 02); PRA 59-7, parte 01.

Novamente, em um enquadramento *contra-plongée*, o espectador é apresentado à superioridade do adereço extra do produto – “o braço expandido” – e do homem engravatado, enquanto o anúncio flui: “o braço expandido se encarrega de torturar a vítima em plena fuga” – a câmera enquadra o homem a partir do seu peito e ele sorri com sua cabeça inclinada e seu antebraço e mão opostos se posicionam, horizontal e levemente, na altura do seu queixo, fazendo um leve movimento de “degolar” (A Tortura, 1968, 1min.53s.). Ao expressar “em plena fuga”, em frente à câmera está a moça loira, de óculos escuros, segurando um crânio humano, sentada na engenhoca em que o homem atendeu o telefone – o aparelho está ao lado da moça (A Tortura, 1968, 1min.20s. até 1min.54s.).

Conforme anunciado, como há um *High Cromatic*, ou melhor, uma máquina de tortura para cada necessidade política, o narrador continua enunciar o texto enquanto o espectador vê a fotografia de um militar ao lado de um jovem, com traços asiáticos: “para os países asiáticos, com crises nacionalistas” (outra fotografia de um jovem, com as mãos para trás, e militares armados, um deles com óculos e cigarro) “temos modelos muito mais simples” (A Tortura, 1968, 1min.58s.). E, em seguida, novamente em um enquadramento *contra-plongée*, o homem branco de terno está elegantemente ao lado e um dos seus braços entrelaça a primeira engenhoca. A enunciação continua “o modelo caritas, por exemplo” – do rosto do homem branco, desfoca para o rosto da mulher, posicionada no segundo plano, segurando um recipiente – “vem equipado com um depósito extra de *napalm*” – do rosto de um jovem negro desfoca para a fotografia de um casal branco, elegantemente vestido (A Tortura, 1968, 2min.05s.). E o narrador continua: “e para os países africanos” – imagem de correntes e bolas de ferro com espinhos – “que passam por etapas de descolonização” – imagem de partes de armaduras medievais e correntes – “nossos técnicos em *marketing* aconselham o *desing African Cry*. O sistema básico é mais primitivo. Porém, tem o prestígio de mais de 400 anos de sadismo medieval” (A Tortura, 1968, 2min.24s.).

E, finalmente, é anunciado um modelo mais próximo da realidade do cineasta chileno: “E, para a América Latina, oferecemos o sistema garantido *Punta del Este*”. Da imagem de correntes com um jovem negro ao fundo, passasse para a moça loira, sentada elegantemente no chão, com seu terno e saia. Ela apoia-se com uma das mãos no chão e a outra na cintura. Logo, três corpos desfalecidos,

aparecem no chão, ao redor da moça (A Tortura, 1968, 2min.29s.). Rapidamente, a câmera mostra um baú sendo aberto pela jovem sorridente de cabelos curtos. E, na próxima imagem, a moça sentada no baú e as armas, os instrumentos e as partes da armadura medieval distribuídos no chão. E o narrador continua: “Golpes amistosos. Carícias elétricas. Cortes acrílicos. E as persuasivas mãos de nossos agentes”. Ao enunciar essa última oração, no primeiro plano, há mãos que simulam apertar algo ou alguém, e ao fundo a jovem sorridente (A Tortura, 1968, 2min.39s.). E por fim: “*Punta del Este* o primeiro que traz sistema sonoro incorporado” (a moça balança seu corpo suavemente como se estivesse dançando) “com cada golpe, uma pulseira” (homem branco veste uma pulseira como de uma armadura) “converte os gritos do torturado” (a câmera enquadra em um *close-up* uma jovem latina com cabelos despenteados e o rosto machucado) “em edificantes sinos religiosos”. E convida a conferir a eficiência do produto: “Veja você!”. O homem branco coloca seu dedo nos lábios pedindo silêncio. Dois punhos com a pulseira de metal fazem o movimento de se encontrarem. A moça latina demonstra seu desespero dramaticamente. Os dois punhos são deslocados em direção à câmera, em um movimento de socar. A jovem está mais desesperada e olha para cima. Enquanto, em sussurros, repete-se sucessivamente o nome do produto – *High Cromatic* – misturam-se o som de sinos e os gritos desesperados e ensurdecedores de alguém que sofre e sente dores. A moça com traços latinos e machucada dramatiza seu desespero e sofrimento. A jovem loira, sentada sobre o baú, parece embalar-se com os gritos desesperados (A Tortura, 1968, 3min.29s.). E, por fim, o narrador conclui: “desde hoje, 250 milhões de latino-americanos têm a possibilidade de morrer torturados musicalmente” – a câmera percorre os instrumentos medievais distribuídos no chão, a moça de cabelos curtos, com as mãos na cintura, sorri para a câmera, e, sobre sua imagem, a nota de dólar, a moça novamente cercada pelos instrumentos e armas – “e tudo em um ambiente autêntico latino-americano em festa” (imagem do homem branco que sorri sutilmente sem abrir seus lábios e segura uma longa espada), “que me diz, comandante?”.

A pergunta final – “que me diz, comandante?” – é repetida enquanto a câmera enquadra em um *close-up* um homem pensativo, com uma das sobrancelhas levantadas. É possível identificar nitidamente o suor do seu rosto. Ele

está usando um uniforme com ombreiras militares.²⁰⁹ Há um rápido movimento de câmera que parte de um *close up* no rosto do suposto comandante militar e alcança um plano geral – o que permite identificar melhor suas roupas – de braços cruzados com a cabeça levemente pendendo para o lado direito – e o local em que está – um espaço com estrutura de alvenaria simplória e sem acabamento (ver figura 4). Provavelmente representando o local da tortura é, quase sempre, clandestino – ocorre nos “porões das ditaduras” (A Tortura, 1968, 3min.45s.). Alternam as imagens do homem branco com a espada nas mãos a oferecê-la para a câmera e o militar com cabelos e olhos escuros. Novamente o diretor explora um *close up*: o militar está com a cabeça baixa e olhar vago como que a pensar na possibilidade de adquirir e utilizar o produto que está sendo enunciado (A Tortura, 1968, 3min.48s.).

Continuam os sussurros que repetem o nome do produto. Parece um momento tenso para o comandante, que ergue levemente sua cabeça e seus olhos, franze sua testa. Por fim, sem titubear, o homem ergue a cabeça com autoridade e altivez perante a difícil decisão. Realiza movimentos circulares com a língua no interior da boca e dirige o olhar para a câmera, como a fixar o enunciador e, automaticamente, o espectador – que se torna seu cúmplice na difícil decisão. Fumando um cigarro – e lentamente a fumaça sai de sua boca quase como algo ser esculpido – acena afirmativamente com a sua cabeça (A Tortura, 1968, 4min.16s.). Neste momento, ao afirmar sua difícil decisão, o homem fardado sinaliza com sua expressão facial um certo tom de deboche. Enquanto a câmera lentamente é deslocada para um plano médio, o narrador-publicitário explica: “Desde esse momento, *High Cromatic* conta com dois mil influentes usuários em toda América Latina. Com *High Cromatic* você poderá torturar a mais pessoas em menos tempo e menos dinheiro. Boa tarde!” A partir do plano médio é possível identificar o espaço, provavelmente de trabalho do comandante: uma construção em alvenaria, mas que não está concluída, um local frio, ermo, abandonado. O diretor parece fazer questão que o espectador observe o teto: áspero, sem acabamento; podendo sugerir ser, até mesmo, um porão ou um espaço secreto, mas que fica abaixo do nível de um primeiro andar, novamente a representação de um local provavelmente clandestino,

²⁰⁹ A TORTURA..., 1968, 3min.43s. No documento *Sequências*, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03, p. 01, é descrito o figurino do comandante: “uniforme militar (jaqueta, calças [e] botinas []) – sem chapéu com insígnias de comandante com cartucheira e pistola de 45mm”. Foi mantida a pontuação do documento.

uma representação do “submundo” por excelência onde ocorrem a prática da tortura (A Tortura, 1968, 4min.35s.).

A segunda sequência (A Tortura, 1968, entre 4min.38s. até 14min.57s.) inicia em um plano geral onde é possível identificar um homem com vestimentas rotas correndo em uma área desértica, com pouquíssima vegetação e muitas irregularidades no terreno rochoso (A Tortura, 1968, entre 4min.39s. até 4min.59s.). Ouvem-se em *off* tiros e as vozes que expressam ordens. Entre elas: “quero ele vivo”. Desse ambiente externo, logo desloca-se para rosto do comandante – que parece entediado, com pouca paciência e que ruma um palito de fósforo entre seus lábios – e imediatamente para a cena em que aquele fugitivo é carregado por duas pessoas uniformizadas.²¹⁰ O fugitivo, agora prisioneiro, é jogado no chão (A Tortura, 1968, 5min.19s.).

Em seguida, o prisioneiro acorrentado está sentado no chão e os dois homens uniformizados também. Saindo de um plano aberto, o espectador acompanha o comandante caminhando em direção à câmera e proferindo socos e golpes. Por meio de um corte rápido, é possível ver o rosto do prisioneiro: com a cabeça inclinada, seus olhos, levemente elevados, fitam com seriedade a câmera, e automaticamente o espectador. Ele tem cabelos e barba compridos (ver figura 5). O olhar do torturado diretamente para câmera reforça a cumplicidade do espectador com o que está em locais clandestinos. O comandante ameaça e exige respostas às suas indagações olhando diretamente para a câmera (ver figura 6) – em um efeito de interrogar e ameaçar o próprio espectador: “(...) confessa, onde estão as armas?” (A Tortura, 1968, entre 5min.40s. e 5min.41s.). A posição da câmera e do rosto do comandante no enquadramento utilizado (*plongée*) resulta no efeito de superioridade daquele que coordena a sessão de interrogatório e de tortura (ver figura 6). O espectador, assim como o prisioneiro, está acuado. Efeito diferente do enquadramento utilizado no rosto do prisioneiro vítima da tortura. Este olha nos olhos do espectador como que a questioná-lo e impelindo-o a agir. Afinal, a próxima vítima pode ser aquela que assiste tudo o que está acontecendo. Os dois ajudantes do comandante utilizam chicotes, representando as formas de tortura, provavelmente para induzir o prisioneiro a responder com a informação solicitada.

²¹⁰ No documento *Sequências*, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03, p. 01, em que é descrito o figurino do comandante, também há descrição das roupas desses dois homens: “os guardas levam o mesmo uniforme [do comandante] mas sem armas e sem insígnias”. Foi mantida a pontuação do documento.

Figura 5: Fotograma da representação do prisioneiro que olha diretamente para o espectador.



Fonte: A Tortura (1968, 05min.35s.).

Figura 6: Fotograma da representação do “comandante” em um *plongée*.



Fonte: A Tortura (1968, 05min.39s.).

Ao analisar o início da segunda sequência fica evidente os poucos recursos à disposição dos estudantes – inclusive de contratação de atores profissionais²¹¹ e as incongruências entre o roteiro proposto e apresentado e as sequências gravadas. Talvez justamente nesse ponto residisse a observação feita pelo *Inspector de Prática* Francisco Colombo referente à “complexidade do roteiro”.

Essa segunda sequência, como pontuado anteriormente, explora, por um lado, a presença das forças armadas na América Latina e a atuação delas na repressão, na violência e na violação dos direitos humanos. E, por outro, o debate da intelectualidade sobre os rumos históricos dessa porção do continente.

Nas cenas de tortura, reforça-se que os atos de violência e violação do corpo e do psicológico do torturado são resultado das ações do “comandante” e dos “guardas”, ou seja, da representação das forças armadas. Porém, a tortura resume-se a chicotes, socos, pontapés. No roteiro, a proposta era justamente explorar as máquinas de tortura apresentadas na primeira sequência composta pelo anúncio

²¹¹ Segundo as informações que constam no documento *Plano de Trabalho*, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 02, o comandante foi interpretado por Carlos Lamas e seus ajudantes por Urbano Loyola, Malik Abidin e Benjamin Eworo. O prisioneiro, por Manolo Calvo. O Plano de Trabalho é composto por uma tabela preenchida manualmente. No entanto, quando analisadas as descrições dos dias de gravação em que são detalhadas as sequências é possível identificar algumas incongruências (ver documento *Sequências*, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03). Neste outro documento datilografado, que indica as sequências numeradas como 2, 4, 7 e 10, rodadas na agência Publinsa, no terceiro dia de gravação (05/06/1968), o nome do primeiro guarda é Antonio Urbano (sem o sobrenome Loyola). Apesar do documento apresentar mais dois “guardas” não há nomes. Quem interpretou o segundo prisioneiro foi Angel Haché. Os nomes que constam nos dois documentos são enunciados nos créditos, com exceção de Angel Haché.

publicitário da *High Cromatic*.²¹² Isto não acontece e o instrumento de tortura acaba sendo um chicote e as próprias mãos do comandante e seus auxiliares. Apesar do filme como resultado não corresponder ao que foi planejado e descrito no roteiro, o mérito da temática, da problematização e da sua representação não deve ser desconsiderado. Nesse sentido, é indispensável destacar a representação da condição física do torturado: roupas rasgadas, corpo ensanguentado, falta de forças para locomover-se. A vítima da tortura movimenta-se com dificuldades – as dores forçam o corpo que treme a curvar-se – no pequeno espaço com mínima estrutura (paredes de tijolos sem acabamento e chão de cimento), indicando como o corpo padece dadas as ações violentas dos seus algozes. A representação do sofrimento não deixa o torturado apático ou como se estivesse derrotado. Mesmo com todas as dificuldades que o levam a escorar-se na parede, o torturado ergue seus olhos e encara o espectador. Imediatamente após o torturado apoiar seu corpo na parede da cela fitando a câmera e, portanto, o espectador, são apresentados os responsáveis por tudo aquilo: as forças armadas – ali representadas pelo comandante e seus dois ajudantes fardados.

Em um enquadramento que explora o efeito do mergulho (*plongée*), quem assiste ao filme é convidado a olhar de cima para os algozes que cercam a vítima e suas ações violentas (ver figura 7). O efeito desejado provavelmente era para que o espectador fosse impelido a refletir e a agir sobre essa dura realidade da América Latina, nos anos 1960. A câmera explora o corpo agonizando e enquadra, no primeiro plano, as mãos ensanguentadas e trêmulas daquele que sofreu a tortura. O comandante escorado em uma parede olha fixamente para o chicote que está em seu poder e que foi o instrumento da violação do corpo do prisioneiro. Ao final, joga-o ao chão. Toda a cena tem como elemento sonoro uma música tipicamente latina que convida o ouvinte a dançar, provavelmente representando a ambientação no espaço geográfico e cultural latino-americano (A Tortura, 1968, entre 09min.07s. e 09min.45s.). Esse conjunto de cenas é cortado pela fala quase mecânica de outros quatro personagens.

²¹² Exceto em A TORTURA..., 1968, entre 5min.40s. e 5min.41s.

Figura 7: Fotograma representando o torturado imóvel, em desigualdade de forças com seus algozes.



Fonte: A Tortura (1968, 09min.38s.).

Figura 8: Fotograma com a representação da intelectualidade latino-americana.



Fonte: A Tortura (1968, 10min.09s.).

Como indicado anteriormente, Patricio Guzmán e sua equipe apresentam uma crítica ao debate da intelectualidade perante a realidade latino-americana da década de 1960. Assim, após as cenas de prisão e de tortura, incluindo o interrogatório – “(...) confessa, onde estão as armas?” (A Tortura, 1968, entre 04min.40s. e 05min.42s.) –, é inserida uma cena, em plano geral, onde que é possível identificar uma rua e no centro dela um homem correndo com os braços levantados e gesticulando. Esse homem desesperado grita: “agarraram-no e o estão torturando! Temos que nos reunir agora mesmo e avisar os outros. Escutem, companheiros, o estão torturando... o estão torturando!”. Há um corte na cena do homem correndo e gritando pelas ruas e a câmera enquadra o rosto de um jovem rapaz de óculos que repete, em tom de denúncia, a mesma frase várias vezes: “o estão torturando”. Entre a repetição desse último enunciado, é inserida a imagem do comandante que olhando fixamente para a câmera expressa com veemência que o que está sendo dito é mentira. Ou seja, para as forças armadas latino-americanas a denúncia dos intelectuais não passa de uma afirmação que não corresponde à verdade e, automaticamente, à realidade (A Tortura, 1968, entre 05min.45s. e 06min.02s.).

Aparece, então, um segundo personagem que afirma: “é chegado o momento”. Em meio à denúncia de que há tortura, é inserida a imagem do comandante fumando, parece pensativo, o seu rosto está suado. Ele não titubeia, sem pronunciar uma palavra, acena com a cabeça para que seus subordinados levantam-se do chão, provavelmente para buscar o prisioneiro (A Tortura, 1968, entre 06min.05s. e 06min.19s.). Imediatamente a cena é cortada pela inserção de

quatro personagens que falam diretamente para a câmera. O primeiro anuncia: “vamos impedir a tortura”. O segundo: “apoio esta proposição”. O terceiro: “é chegado o momento”. E o último: “vamos agora mesmo”. Logo o espectador percebe que se trata da representação de quatro tipos de intelectuais que debatem qual a melhor forma de intervenção em relação à prisão, tortura e violação dos direitos humanos (A Tortura, 1968, entre 06min.20s. e 06min.25s.).

Cada um dos intelectuais apresenta a melhor solução, de acordo com sua concepção teórica, para denunciar e estancar a tortura. Um dos intelectuais lê um trecho de um livro enquanto anda em círculos. Outro, de dentro de um carro, anuncia que a tortura é um termo anacrônico. O terceiro grita: “basta”. O último anuncia a urgência de convocação de uma assembleia da esquerda para debater o tema. As inserções das representações dos intelectuais são rápidas e quase que se sobrepõem. Inclusive há inserções de imagens fixas (fotografias) desses intelectuais. Um deles tem como fundo o pôster do Che Guevara. Ao mesmo tempo, entre os seus pronunciamentos, são inseridas as cenas que indicam a tortura e a violência. Os quatro “modelos” de intelectuais estão cercados por livros ou pronunciam-se da sua mesa, da sua poltrona, da sua casa, do seu automóvel. Enquanto eles debatem, o comandante age e os prisioneiros são torturados (A Tortura, 1968, entre 06min.26s. e 08min.32s.).

Entre as manifestações teóricas, dois intelectuais parecem acirrar os ânimos do debate. O jovem intelectual de óculos afirma: “Basta! Basta! Se vocês não querem tomar ações mais enérgicas, por estupidas matrizes ideológicas, buscarei pessoas que tenham sua consciência revolucionária mais limpa” (A Tortura, 1968, entre 08min.33s. e 08min.42s). Durante essa enunciação, é inserida a imagem do personagem que aparentemente é mais velho, tem cabelo curto e sua barba revela as marcas da passagem do tempo. Outro intelectual – que usa terno e gravata – pronuncia-se como a responder o questionamento do homem de óculos. Ele está em uma sacada de uma edificação²¹³ e o enquadramento da câmera em um *contra-*

²¹³ De acordo com o documento *Sequências*, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03, a cena dos dois intelectuais (socialista e representante da democracia cristã) foram filmados na *Casa del Brasil*. Um centro educacional universitário em Madri que recebia estudantes latino-americanos com a finalidade de garantir habitação e condições de estudo para que pudessem dar continuidade a sua formação cultural e científica em diferentes áreas. De acordo com a correspondência enviada por Miguel A. Martín Proharam no dia 04/06/1968, o endereço de correspondência de Patricio Guzmán é: Casa del Brasil – Cidade Universitária. Ver documento *Correspondência*, arquivado na Filmoteca da Espanha, PRA 33-5, parte 01 (02 de 02).

plongée indica a sua posição de superioridade. Esse jovem intelectual contesta: “nós não temos posições individualistas” (A TORTURA..., 1968, entre 08min.42s. e 08min.45s.). E o intelectual de óculos – agora também do alto de uma sacada – se pronuncia: “a democracia cristã é a nova cara da burguesia” e “a revolução é feita com sangue” (A Tortura, 1968, entre 08min.54s. e 08min.57s.; entre 09min.05s. e 09min.07s.).

No filme *A tortura*, esboça-se uma crítica aos debates da intelectualidade a respeito dos problemas e desafios enfrentados pelo continente americano na década de 1960. A representação dos intelectuais ao redor de uma mesa repleta de livros discutindo os rumos da revolução latino-americana é bastante simbólica (ver figura 8): “uma mesa grande – 300 livros velhos e desgastados. Todos fumam”. Tal cena descrita como “a reunião dos teóricos” foi realizada no primeiro dia de filmagens na Publinsa (03/06/1968). Na descrição das duas sequências (5 e 9) a serem filmadas naquela data, Guzmán indica que compunham a reunião um teórico marxista, um socialista, um democrata cristão e outro “pekinesa” (provavelmente representando a corrente relacionada com a revolução chinesa).²¹⁴

De acordo como foi pensada a cena no roteiro,

Três homens cujas idades variam entre os 30 e os 40 anos. Vestem-se com trajes normais (...)

Estão sentados em torno de uma mesa onde há numerosos papéis e livros. Cada vez que um dos personagens cita uma passagem famosa o faz lendo diretamente nos livros que têm ao seu alcance.

A casa tem uma janela e não há nenhum outro mobiliário além da mesa e das cadeiras. O quarto está iluminado por uma única fonte de luz. Os gritos do prisioneiro que escutam com dificuldades.²¹⁵

²¹⁴ Todas as informações constam no documento *Sequências*, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03. O teórico marxista foi interpretado por Rafael Brenes, o socialista por Gabriel Sejas, o democrata cristão por Norberto Cuatín. Porém, não é citado em nenhuma das sequências o nome do ator que interpreta o teórico representante da corrente chinesa. De acordo com o plano de trabalho das sequências, a de número 5 representaria o começo e a 9 o final da discussão. As sequências 5 e 9 foram gravadas no primeiro dia (03/06/1968). Porém, havia o planejamento de gravar cenas na Publinsa no segundo dia de filmagem (04/06/1968) quando os teóricos falariam diretamente com a câmera (sequências 3, 4, 5 e 8). No quinto dia de filmagem (07/06/1968) foram realizadas as tomadas externas com os atores, indicando como locações a *Casa del Brasil* e o *Estadio del SEU*. O carro utilizado em uma das cenas está listado em “acessórios” indicando que o automóvel pertence ao “Fabio”, provavelmente referindo-se ao *Chefe de Produção* Fábio Fava Achilli.

²¹⁵ *Roteiro de A Tortura* arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 33-5, parte 01 (02 de 02), p. 04. O mesmo roteiro também está catalogado como PRA 59-7, parte 1, p. 04.

Apesar da superficialidade, a crítica ao posicionamento da intelectualidade²¹⁶ perante a tortura, a violência e a violação dos direitos humanos na América Latina está presente no filme. A narrativa fílmica constrói a representação dos intelectuais presos a passagens de livros e a enunciações teóricas, divididos sobre a melhor forma de ação frente à realidade da tortura. Além disso, a responsabilidade em relação à dura realidade latino-americana recai sobre as forças armadas. No cenário não há janela nem a fonte de luz, como foram projetadas no roteiro, mas os gritos de terror dos prisioneiros estão diluídos e se confundem entre as falas mecânicas dos intelectuais e a trilha sonora.

A sobreposição das leituras mecânicas ou das palavras decoradas e enunciadas com autoridade teórica pelos quatro personagens que representam os intelectuais, provavelmente, indicam o descolamento do discurso e do debate teórico da violenta realidade latino-americana. Essa questão fica evidente em várias cenas (A Tortura, 1968, entre 09min.48s. e 11min.10s; 11min.25s. e 11min.45s.). Intercaladas por música, por imagens do sofrimento e dificuldade de locomoção dos torturados que sucumbem à violência e violação dos seus corpos.²¹⁷ Diante das elucubrações teóricas e falta de ação coordenada da intelectualidade representada, o comandante ordena: “tragam outro prisioneiro!” (A Tortura, 1968, entre 11min.46s. e 11min.47s.)

Segundo Ruffinelli (2008), *A tortura* pretende chocar, demonstrar o grotesco e denunciar a repressão e as violências e violações dos direitos humanos na América Latina na década de 1960. E, ao mesmo tempo, questiona o papel e a postura dos intelectuais perante os acontecimentos e a conjuntura histórica que se delineia nessa porção do continente.

Apesar de ser um filme experimental de ficção, a sua conexão com a conjuntura histórica latino-americana pode ser identificada para além da temática. Em determinado momento, se aproximando do final da narrativa fílmica, o espectador é confrontado com acontecimentos que refletem essa conjuntura. E, talvez, como apontado por Ruffinelli, nesse trecho seja possível identificar o momento em que a ficção dá espaço ao documentário. Trata-se de quatro atores que encenam âncoras de noticiários televisivos que apresentam acontecimentos

²¹⁶ Na análise de Ruffinelli (2008) no filme *A tortura* há uma crítica anti-intelectualista.

²¹⁷ Nos trechos a seguir a encenação, à primeira vista exagerada, dos torturados é evidente: A Tortura, 1968, entre 09min.07s. e 09min.45s.; 11min.11s. e 11min.24s; 11min.47s. e 12min.01s.; 13min.46s. e 14min.12s.; 14min.30s. e 14min.41s.

históricos daquele contexto latino-americano, respectivamente: os conflitos e o assassinato de guerrilheiros na Guatemala; o violento assassinato de Che Guevara na Bolívia; a condenação de Regis Debray; o assassinato de Camilo Torres.

Apresentador 01: Cidade de Guatemala. Em um tiroteio entre forças governamentais contra focos insurgentes foram mortos um número indeterminado de guerrilheiros.

Apresentador 2: La Higuiera. Crônica por Telex de nosso correspondente. Um porta voz assegurou que nas proximidades de La Higuiera Che Guevara foi morto.

Apresentador 03: Camiri urgente. Regis Debray foi condenado há 30 anos de prisão.

Apresentador 04: Bogotá. Entre as vítimas de um encontro entre guerrilheiros e forças governamentais foi reconhecido o cadáver do sacerdote Camilo Torres.

(A Tortura, 1968, entre 12min.49s. e 13min.18s.).

Segundo Guzmán (1973, p. 23), não havia na tradição da EOC – inclusive pelo número de estudantes que eram selecionados no processo de ingresso – proposição e desenvolvimento, nas atividades práticas, de películas com temáticas e problemáticas latino-americanas. Dessa forma, pode-se inferir que *A tortura* tenha sido experimental inclusive ao propor refletir sobre a conjuntura violenta e militarizada, com ingerência dos Estados Unidos, da América Latina.

Dois aspectos merecem destaque em relação ao filme *A tortura*. O primeiro deles relacionado diretamente com uma questão apontada por Guzmán com veemência: poucos estudantes latino-americanos ingressavam na EOC e as temáticas desta porção do continente não eram explorados nos exercícios de práticas. No entanto, dois estudantes latino-americanos, em 1968, propõem a reflexão de um problema que assombrava a América Latina: o imperialismo estadunidense “oferecendo” às forças armadas e às elites políticas latino-americanas uma solução imediata e violenta para os problemas políticos no contexto da Guerra Fria. Por meio de uma narrativa ficcional que mesclava a linguagem publicitária e elementos e acontecimentos da realidade conjuntural latino-americana – Golpes de Estado e a institucionalização de aparatos e mecanismos de terrorismo de Estado sob a ingerência e anuência dos Estados Unidos – Guzmán e Diaz aventuram-se a apresentar e debater, de forma irônica e ácida, uma problemática que também dizia respeito à Espanha Franquista.

O segundo aspecto relaciona-se diretamente à realidade política enfrentada pela Espanha desde meados da década de 1930. Guzmán propõe um roteiro – aprovado pelos seus professores – que é produzido sob anuência e o “selo” da EOC sobre o uso de mecanismos de violência e violação dos direitos humanos pelas forças estatais. O filme *A tortura* é realizado em uma instituição de formação de cineastas e atores em plena Espanha Franquista.

No ano seguinte, como atividade prática do Terceiro Curso de Direção (1968-1969), Guzmán apresenta *Paraíso ortopédico*.²¹⁸ O roteiro é de Jorge Díaz e Guzmán assina como colaborador. Sob direção de Guzmán, a equipe é composta por José Maria Saenz López (diretor de produção), Enrique Banet López de Rego (diretor de fotografia), José Massagué Vendrell (cenografia).²¹⁹

Chama a atenção a equipe artística, composta por mais de 50 atores/atrizes²²⁰, na sua maioria estudantes de Interpretação da EOC: “como poderá observar na relação anexa de interpretes” indicando que a equipe técnica procurou “incluir o maior número possível de alunos da especialidade de Interpretação, em particular, do último curso”. E por algumas pessoas sem vínculos com a instituição, selecionadas, segundo correspondência para o Inspector de Prática, “para atuar naqueles papéis que por sua idade (indicada entre parênteses) não poderiam ser desempenhados por alunos de Interpretação”. Na correspondência, ainda assinalam: “deste modo, cremos ter cumprido o *Reglamento de Práticas*, por isso, solicitamos autorização para rodar com esses atores” que desempenhariam papéis secundários.²²¹

Segundo Guzmán,

Paraíso Ortopédico foi rodado em 10 manhãs com 3.000 metros de negativo. O roteiro original é do dramaturgo Jorge Díaz em colaboração comigo.

²¹⁸ Título original: *El paraíso ortopédico* (1969, 36min.39s.). Filmoteca Espanhola catalogado sob a referência A-2173.

²¹⁹ Informações constam no documento *Equipe Técnica e Artística* arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 52-2, parte 04. O documento é composto por 08 páginas. Na ficha técnica (e nos créditos do filme) são indicados outros membros da equipe: José Ramón Suárez Sánchez (ajudante de produção); Luis Megino Grande (ajudante de direção e coordenação de atores), José Maria Palá Bastaras (*script*); José Luís Sanz Benito (iluminação); Giordano Fava Achilli (auxiliar de câmara); Juan Antonio Ruiz Anchia (fotografias fixas). São citados apenas nos créditos do filme *Paraíso Ortopédico*: Fernando Pieri (diretor de dublagem) e Carlos Infante (sonorização).

²²⁰ A lista datilografada sob o título *Intérpretes* (p. 06 e 07) compõe o documento *Equipe Técnica e Artística*. No final da lista há a observação: “Peço não omitir nenhum intérprete”.

²²¹ Ver correspondência do Diretor e do Chefe de Produção para o *Inspector de Prática*, datada do dia 17 de abril de 1969. Documento apresentado na p. 03 de *Equipe Técnica e Artística*.

Ambos somos chilenos e vivemos temporariamente em Madri. Escrevemos a obra a partir de notícias extraídas de distintas publicações.²²²

O filme tem como ponto de partida os Jogos Olímpicos que foram realizados na Cidade do México, entre 12 e 27 de outubro de 1968. Em nota, o diretor pontua que o filme *Paraíso Ortopédico* “está construído segundo o esquema de um trem”, permitindo que as partes possam ser separadas e reagregadas mudando-as da ordem apresentada, bem como as partes possuem maior ou menor peso ou se estruturam em velocidades diferentes.²²³ A força motriz do trem são as contradições sociais e a revolução latente (Guzmán, 1977c, pergunta n° 10). No roteiro e nos créditos são elencadas as fontes de pesquisa: *Los mecanismo do poder na América Latina* (Louis Mercier); *Examen espectral de América Latina* (Luis Alberto Sánchez); *América Latina* (Jacques Lambert); *La prisión* (Kenneth Brown); *El asesinato de Malcolm X* (Hiber Conteris); *Revista Ercilla* (Chile); *Cristobal Colon, Marino* (Samuel Eliot Morison); *Diário de Colon* (prólogo de Gregorio Marñon); Crônicas e Cables publicados em *Nuevo Diario, ABC, Madrid, Informaciones, Triunfo*.²²⁴

Novamente trata-se de um filme de ficção que se estrutura a partir de eventos históricos, problematizando a conjuntura latino-americana na década de 1960. Em entrevista a Pedro Sempere, Guzmán aponta que dias antes do início das Olimpíadas na Cidade do México havia ocorrido o massacre dos estudantes em Tlatelolco. E que, naquele contexto, estruturavam-se focos de guerrilhas, golpes de Estado articulados pelas forças armadas com ingerência dos Estados Unidos, e mecanismos e aparato repressivo. Nas palavras de Guzmán, o objetivo era: “mostrar a América Latina com os diferentes níveis de opressão e as diferentes possibilidades revolucionárias” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 10).

A narrativa fílmica de *Paraíso ortopédico* não é linear.²²⁵ As unidades narrativas são estruturadas a partir da contradição e da contraposição das imagens e das ideias. Há pesquisa em reportagens e artigos de periódicos de imprensa para

²²² Documento *Equipe Técnica e Artística*, p. 08.

²²³ Documento *Equipe Técnica e Artística*, p. 08.

²²⁴ *Paraíso Ortopédico*, roteiro original de Jorge Díaz em colaboração com Patricio Guzmán, arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 52-2, parte 05. O roteiro descreve 37 sequências e é composto por 49 páginas.

²²⁵ Nas palavras de Ruffinelli (2008), *Paraíso Ortopédico* é um filme mais elaborado e mais complexo que *A tortura* – não apenas pela sua extensão em minutos. Não há espaço nesta pesquisa para desenvolver uma análise mais detalhada do filme. Porém, considerou-se importante destacar os principais elementos que não pretendem esgotar as possibilidades de análise da narrativa fílmica, mas apontar, mesmo que de forma generalizada, os fios condutores que parecem tecer e estruturar o filme.

compor tais unidades. Talvez essa tenha sido a forma como os dois chilenos – Guzmán e Díaz, que viviam temporariamente em Madri – se conectaram com a conjuntura latino-americana. Em cada unidade há uma composição poética marcada pela sátira e pela denúncia, articuladas de forma a apresentar, com muito sarcasmo e com pitadas de ironia, a relação entre a realidade e a representação, ressaltando suas incongruências. Como o ponto de partida são os jogos olímpicos, as diferentes encenações de formas de violência, de opressão, de desigualdade social e de forças são contrapostas às cenas de competição, comemoração e superação de limites nos esportes. Novamente Guzmán insere e explora a linguagem publicitária e seus efeitos. Em diversos momentos, submete à análise os meios de comunicação e suas especificidades. A incoerência e a incompatibilidade entre as imagens que se opõem, mas que, ao mesmo tempo, se conectam ou se complementam na narrativa fílmica oferecem uma crítica e uma reflexão sobre a América Latina na década de 1960.

Patricio Guzmán desembarca em Santiago, em fevereiro de 1971 – depois de pouco mais de três anos frequentando a *Escola Oficial de Cinematografía* (EOC) de Madri – e presenciou algo estupendo²²⁶: a mobilização popular e o entusiasmo e engajamento das pessoas com o processo eleitoral. Nas eleições municipais de 1971, a UP atingiu pouco mais de 50% dos votos, com 741 eleitos.²²⁷ Patricio Guzmán registrou o processo eleitoral em um curta-metragem de aproximadamente 10 minutos: *Chile, eleições municipais* (1971). Na entrevista à Scherbovsky (Guzmán, 2017), o cineasta chileno explica que à época de seu regresso procurou o *Centro de*

²²⁶ Patricio Guzmán comumente utiliza a palavra “estupendo” em inúmeras entrevistas para qualificar o que testemunhou como cidadão, cineasta e entusiasta da UP e a própria experiência chilena sob o governo de Salvador Allende.

²²⁷ As eleições municipais foram realizadas em 04 de abril de 1971. O desempenho dos partidos que formavam a coalizão de esquerda sob o título de UP nas eleições municipais representou uma espécie de referendo ao governo de Salvador Allende para conduzir constitucionalmente o Chile ao socialismo – a denominada “via chilena ao socialismo”. O resultado do pleito ocupou a página de vários periódicos (El Pueblo, 1971; Hoy elecciones, 1971). Sobre a ideia de “referendo” e de que os chilenos tinham conhecimento da “via chilena” e eram favoráveis à implantação institucional do socialismo também ganharam algumas páginas (El Pueblo, 1971; Allende habla, 1971). A conversa entre Regis Debray e Salvador Allende e a discussão entre a “via cubana” (armada) e a “via chilena” (“institucional” ou pacífica) é o tema do documentário *Companheiro Presidente* (1971), dirigido por Miguel Littín e produzido pela *Chile Films*. Cruz-Coke (1986) apresentada dados que permitem analisar o sistema eleitoral chileno entre 1925 e 1973 e as reformas empreendidas no período. Segovia (2007; 2015) e Aggio (1997; 2002) problematizam a “via chilena” em seus diferentes aspectos conforme foi apresentado anteriormente e oferecem um panorama amplo da conjuntura e dos diferentes momentos do governo da UP, bem como, analisam historicamente o desempenho eleitoral da UP nas eleições municipais de 1971.

Cinema Experimental (CCE) da Universidade do Chile²²⁸ e o *Instituto Fílmico* da Universidade Católica do Chile, desde 1970 integrado à *Escola de Artes da Comunicação* (EAC)²²⁹. Seu objetivo era conseguir apoio institucional e financiamento para produzir um filme sobre a realidade chilena naquele momento. David Benavente, diretor da EAC, acordou que Guzmán receberia um salário-mínimo e os equipamentos técnicos – uma câmera 16mm, um gravador, um par de microfones e de luzes – para realizar as filmagens. A pequena equipe – Patricio Guzmán, Antonio Ríos e Felipe Orrego – inicia as filmagens do documentário sobre o primeiro ano do governo de Salvador Allende e da UP: *O primeiro ano* (1972).²³⁰ Todas essas informações também estão contempladas e descritas em minúcias na entrevista concedida a Pedro Sempere (Guzmán, 1977c).

No ano seguinte, Patricio Guzmán estava integrado às atividades da *Chile Films*²³¹ – um projeto cinematográfico sobre Manuel Rodríguez²³² e as oficinas sobre

²²⁸ Há uma discrepância de informações: segundo Vega (1979, p. 211) o CCE foi fundado em 1957; e, segundo Mouesca (2005, p. 65), a fundação foi em 1959. O CCE foi gestado a partir do cine clube da Federação de Estudantes do Chile (FECH) fundado em 1955 pelos estudantes de arquitetura Pedro Chaskel (1932-) e Sergio Bravo (1927-2022). Ver: VEGA, Alicia. Re-vision del cine chileno. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979.; MOUESCA, Jacqueline. El documental chileno. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

²²⁹ Segundo Vega (1979) e Mouesca (2005), o *Instituto Fílmico* da Universidade do Chile foi fundado em 1955 pelo sacerdote jesuíta e cineasta Rafael Sánchez (1920-2006). A gênese do *Instituto Fílmico* está relacionada com a *Academia de Cinema e Fotografia* da Universidade Católica fundada em 1953; e, no ano seguinte, dividida em quatro departamentos: Escola de Cinema, Escola de Fotografia, Cine Clube e Clube de Fotografia. Em 1970, o instituto transforma-se em *Escola de Artes da Comunicação* (EAC) da Universidade Católica do Chile, sob direção de David Benavente (1941-). Em 1977, a EAC é reorganizada como *Escola de Teatro, Cinema e Televisão*. No ano seguinte, a Universidade Católica encerra as atividades da especialidade de Cinema, mas mantém o *Instituto Fílmico* sob direção de Rafael Sánchez. Segundo Patricio Guzmán, ao procurar a EAC com o projeto para filmar o contexto vivido, David Benavente lhe respondeu afirmativamente em dois dias (GUZMÁN, 2021, entre 11min.27s. e 12min.21s.).

²³⁰ Título original: *El primer año*. Segundo Carolina Amaral de Aguiar (2013a; 2015a), esse documentário aproximou e estreitou os laços de amizade e solidariedade e os intercâmbios entre Chris Marker, renomado cineasta francês, e o diretor chileno Patricio Guzmán. Em 1972, Marker acompanhava Costa-Gavras (1933-) em viagem ao Chile. O diretor grego, naturalizado francês, à época filmava *État de siège* (*Estado de sítio*). Do primeiro contato com Guzmán, Marker adquiriu uma cópia e com algumas alterações na versão original produziu e distribuiu a partir da SLON (*Serviço de Lançamento de Obras Novas*) *La première année*. Aguiar (2013a; 2015a) desenvolve uma análise comparativa das duas versões. No terceiro capítulo da tese, o documentário *O primeiro ano* será analisado em relação ao projeto de filmar a revolução que ocorria no Chile e, nesse sentido, especialmente conectado com *O Poder Popular* (1979).

²³¹ A *Chile Films SA* foi uma empresa cinematográfica estatal fundada em 1942, como uma iniciativa da CORFO (Corporação de Fomento da Produção) com o objetivo de “produzir longas-metragens para a distribuição comercial” (Vega, 1979, p. 31). Mouesca (2005, p. 55) caracteriza a *Chile Films* como “o mais ambicioso projeto de implementação de uma verdadeira indústria fílmica”. No entanto, sete anos após sua fundação, a história da empresa é definida por Mouesca como um verdadeiro fracasso. Por um lado, a construção da cidade cenográfica e da estrutura básica seguiram o modelo dos grandes estúdios, inclusive com a contratação de cineastas e atores e com a aquisição de equipamentos, – “mais custosos e suntuosos do que havia sido necessário”. E por outro, os

cinema documentário²³³. Nas oficinas, Guzmán conheceu o cinegrafista Jorge Müller.²³⁴ Segundo Mouesca, o abandono do projeto cinematográfico pela *Chile Films* permitiu a Guzmán e sua equipe dedicar tempo integral a filmar os eventos que ocorriam perante seus olhos. Assim, a partir de outubro de 1972, Guzmán e a sua equipe – formada por Jorge Müller (cinegrafista) e por Frederico Elton (responsável pela produção) – entram em contato com uma produtora privada – *Produtora América* – que lhes emprestou os equipamentos básicos (Guzmán, 1977c, pergunta n° 23) para que pudessem registrar as ações da classe trabalhadora diante do *el paro de octubre*²³⁵ e o processo de formação do Poder Popular²³⁶. Logo, novos

cineastas não conseguiram manter “suas ilusões e seu otimismo em condições de maior adversidade”, revelando “uma total incapacidade” para enfrentar a realidade, “a magnitude e a natureza das dificuldades: “os filmes de ficção que realizaram são exemplos da desoladora mediocridade” (Mouesca, 2005, p. 59). Vega (1979, p. 379) conclui: “a experiência empresarial *Chile Films* implica um completo fracasso para o governo tanto no econômico (que era sua meta principal) como no expressivo. De seus estúdios, fiéis ao modelo desenhado por Hollywood, somente resultam produções carentes de interesse temático e de nível artístico”. Segundo Vega (1979), em 1965 o presidente Eduardo Frei tenta reestruturar a empresa sob direção de Patricio Kaulen. Para esta pesquisa, torna-se fundamental compreender a *Chile Films* durante o governo da UP. A pesquisa de Alexandro de Souza e Silva (2021) contextualiza a empresa estatal *Chile Films* sob presidência de Miguel Littin (até novembro de 1971).

²³² Personagem histórico no contexto da independência do Chile. Segundo Mouesca (2005, p. 81), “o filme argumental sobre a vida de Manuel Rodríguez” era “um projeto ambicioso programado pela *Chile Films* conjuntamente com outro, sobre o Presidente Balmaceda”. Não foi possível até o momento comprovar se Guzmán estava envolvido nos dois projetos ou apenas no primeiro. A autora considera que ambos os projetos faziam parte de “um fantasioso e um tanto desordenado plano da empresa, que teve que ser cancelado por razões financeiras”. Sobre esse projeto e a escolha do personagem histórico ver conversa entre Patricio Guzmán e Pedro Sempere (Guzmán, 1977c, perguntas n° 20, 21 e 22).

²³³ Patricio Guzmán ofereceu uma oficina sobre o cinema documentário. Mouesca (2005, p. 76) utiliza um depoimento do cineasta para reforçar que todo o trabalho na *Chile Films* era marcado pelo empenho individual, sem considerar o fator econômico: “há nesse sentido uma imaturidade da nossa parte”. Patricio Guzmán explica em detalhes como funcionavam a Oficina de Cinema Documentário ver conversa com Pedro Sempere (Guzmán, 1977c, pergunta n° 34).

²³⁴ Em entrevista a Mónica González, Guzmán explica que participaram das suas oficinas Victor Jarra e Jorge Müller. O cantor posicionava-se ao fundo da sala: “era muito humilde, muito modesto”. Já Jorge Müller sentava-se na primeira fileira. Narra que a conexão entre ele e o cinegrafista começou ainda nas primeiras aulas, quando Müller afirmou ter interesse pelo cinema direto: a ideia de ter uma câmera na mão e filmar ação que acontece diante dos seus olhos (GUZMÁN, 2021, entre 30min.33s. e 32min.58s.). Essa pesquisa considera Jorge Müller como um personagem central da trilogia *A Batalha do Chile*. Jorge Müller será apresentado no segundo capítulo da tese. No segundo e terceiro capítulos são destacadas as peculiaridades na forma de conduzir a câmera e realizar as tomadas, destacando especialmente os primeiros planos e os planos sequências e o detalhamento de elementos nas tomadas.

²³⁵ Também denominada “crise de outubro”. Segundo Alberto Aggio (2003, p. 155), ainda em meio à visita oficial de Fidel Castro (entre 10 de novembro e 4 de dezembro de 1971), teve início o primeiro movimento articulado da ofensiva de oposição que tomou conta das ruas de Santiago: a *Marcha de las Cacerolas Vacías* (01/12/1971), que “acabou se tornando a primeira batalha campal entre militantes de esquerda e de direita no período, resultou em mais de 100 feridos e na decretação de estado de emergência em Santiago”. Entre este episódio e *el paro de octubre* (1972), amplificaram-se as ofensivas dos partidos de direita, de organizações patronais e de classe média – incluindo ações violentas e articuladas do grupo paramilitar *Pátria e Liberdade* – tuteladas pelos interesses

membros foram incorporados – José Pino (assistente de direção) e Bernardo Menz (diretor de som) – e o coletivo cinematográfico passa a denominar-se *Equipe do Terceiro Ano*.

Nesse sentido, ao viver com intensidade e engajamento a experiência no cotidiano, o processo de filmagem e depois de edição e montagem, inclusive com seleção e inserção de imagens capturadas por outros cineastas ou dos noticiários da *Chile Films*, há escolhas e ações conscientes e deliberadas. Para Arnal Lorenzo (2015), a equipe cinematográfica que reuniu esforços e produziu *A Batalha do Chile* – desde as tomadas em Santiago, entre 1972 e 1973, passando pelo planejamento e edição, com exclusão e inserção de imagens, e resultando no projeto cinematográfico – desenvolveu, no processo, a consciência histórica – tanto do desencadeamento das ações e da experiência vivida no governo de Salvador Allende quanto da importância das imagens capturadas pela câmera, mas rigorosamente planejada e estruturada. O Golpe de Estado em 11 de setembro de 1973 alterou os planos da *Equipe do Terceiro Ano*. O primeiro passo a ser dado era retirar o material produzido de Santiago o mais urgente possível. Dois personagens serão centrais nesse processo: Ignacio Valenzuela, tio de Patricio Guzmán, e Harald Edelstam, diplomata da embaixada da Suécia em Santiago. O processo de retirada dos rolos de película e o papel destes dois personagens será apresentado no segundo capítulo da tese.

2.5 O CINEMA DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Bill Nichols, no livro do início da década de 1980, destacou que o cinema – assim como outros tipos de comunicação – possui uma “inteligibilidade [que] depende de linguagens ou códigos compartilhados”. Para ler, interpretar e

dos Estados Unidos na derrocada do governo da Unidade Popular e na destituição de Salvador Allende da presidência da República. Segundo Cury (2017, p. 318-319), o clímax da ofensiva patronal – *el paro de octubre* (1972) – que resultou no locaute foi a “disputa entre o sindicato dos proprietários de caminhões e o governo, a partir de um projeto estatal de criação de uma empresa de transporte”. Ações violentas se generalizaram e o governo respondeu decretando “estado de emergência”. A imprensa de oposição explorou os eventos. Logo ocorreu a “adesão dos principais organismos patronais da produção e do comércio”. Uma análise detalhada pode ser encontrada em Marquez (2016, p. 285-307).

²³⁶ Trata-se do *movimento de pobladores*, as ocupações (*tomas*), as JAP's (*Juntas de Abastecimento e Controle dos Preços*), os *comandos comunais* e os *cordões industriais* que serão apresentados e analisados no terceiro capítulo da tese a partir de dados e informações da investigação de Cury (2017).

compreender um filme, o espectador precisa partilhar, identificar e reconhecer signos, símbolos, códigos que lhe sejam familiares porque “o cinema é uma arte fortemente representacional” (Nichols, 1981, p. 10). Nichols aponta que em um filme é perceptível os indícios de correlação entre a história contada e “a realidade cotidiana” experienciada ou familiar. Essa percepção da verossimilhança pode conduzir o espectador à falácia de que um filme, especialmente o documentário, é a reprodução da realidade. Essa observação de Nichols é importante porque afirma que o cinema documentário é uma representação da realidade cultural, social e histórica vivida, experienciada e compartilhada através de um filme.

Nichols (2016), ao construir uma plausível definição de documentário, confronta as ideias de reprodução e representação da realidade. Reforça que há um vínculo intrínseco e profundo entre o documentário e o contexto histórico. Assim, a tradição do cinema documentário está marcada pelo compromisso com a autenticidade. Por ser uma representação, o registro das imagens, a edição e a montagem são conscientes e orientadas de acordo com ponto de vista, o compromisso e o engajamento das pessoas envolvidas. No cinema documentário, o diretor traduz “seu ponto de vista sobre o mundo histórico real em termos audiovisuais”, revelando o seu “envolvimento direto” e o seu engajamento com os atores sociais, o evento, a conjuntura, o contexto e o processo histórico. Ao envolver-se com afinco durante a realização do filme, o “cineasta reage ao mundo que compartilha conosco” e dialoga com e sobre ele (Nichols, 2016, p. 87).

Essa pesquisa compreende o cinema documentário a partir da concepção de Bill Nichols (1981, 1997, 2005, 2016) e Fernão Ramos (2005, 2008, 2012). O documentário, segundo Bill Nichols, tangencia a realidade material e histórica e o faz da perspectiva do realizador, do cineasta. Os documentários têm como tema ou eixo estruturante situações e acontecimentos comprováveis, pessoas ou atores sociais que desempenham papéis e têm suas histórias e trajetórias interconectadas com o contexto, a conjuntura e o evento apresentados na narrativa fílmica. O documentário dialoga com o factível, mas não é reprodução do “real”, é uma representação plausível e coerente, consciente e orientada pela perspectiva, pelo engajamento e pelos compromissos éticos e políticos do cineasta e do coletivo cinematográfico.

O primeiro pressuposto diz respeito ao “olhar testemunhal” que não é neutro, mas orientado pelo ponto de vista de quem capta as imagens. É esse olhar que

direciona o enquadramento dos lugares, dos personagens, dos gestos, dos acontecimentos. Segundo Nichols, é a “voz do documentário” ou a “voz da perspectiva” que orienta as decisões do coletivo cinematográfico para empreender a “seleção e arranjo de sons e imagens” (Nichols, 2016, p. 92).²³⁷

Segundo Nichols (2016) é possível identificar a “voz do documentário” na lógica organizacional da obra cinematográfica a partir de algumas decisões e ações do coletivo cinematográfico que interferem diretamente na intencionalidade, na intensidade e no objetivo. Como, por exemplo, o momento de cortar, montar, sobrepor, como enquadrar e como compor um plano (tipo de plano, ângulo e iluminação); a utilização do recurso de *zoom* para aproximação ou distanciamento do personagem, evento ou fenômeno filmado; A utilização de um primeiro plano ou plano médio, um *close-up* ou um plano detalhe; Um *plongé* ou um *contra-plongé*; A orientação da câmera estática, o *travelling* e a panorâmica; A decisão de quando gravar e manter o som direto e/ou quando inserir som adicional, música, efeitos sonoros; Em que momento e com qual finalidade inserir a voz *over*; Qual a importância e a finalidade do texto do narrador; Determinar a coerência estrutural de como organizar os acontecimentos ou os fenômenos e manter ou não a ordem cronológica ou qualquer outra lógica de sistematização; Utilizar ou não as imagens de arquivo ou filmadas por outras pessoas; E, em relação à representação, qual o estilo e o modo de organizar o documentário (Nichols, 2016, p. 89-92).

O registro das imagens e dos sons é marcado pelo ponto de vista e pela intencionalidade que seleciona o que deve ser visível ou invisível – e estar no campo ou fora-de-campo²³⁸ – e pela intensidade das imagens e/ou dos sons – relacionada diretamente com perspectiva e compreensão da realidade vivida e/ou observada.

²³⁷ O conceito de “voz do documentário” (desenvolvimento por Nichols especialmente nas obras de 2005 e 2016) será fundamental para problematizar a enunciação na trilogia *A Batalha do Chile*, especialmente em considerar que ela não se limita à narração e vai além da voz *over* fora-de-campo – onipotente e onisciente que se pretende imparcial (ou não). Ela articula, conecta e costura imagens, acontecimentos, eventos, depoimentos. Ela narra, é explicativa ou articula os planos-sequência ou as cenas. A “voz do documentário” pode, ainda, ser dialógica, reforçando o papel das entrevistas, dos depoimentos e pontos de vista dos atores sociais selecionados – aqueles a quem o realizador dá o poder de apresentar seu ponto de vista. Ela também transparece no “como” as entrevistas são conduzidas e na “forma” de coleta de depoimentos. Por vezes, pode ser identificada como uma voz “performática”, em primeira pessoa, reforçando o engajamento do cineasta com as circunstâncias, a conjuntura ou o contexto em que está filmando. Ela pode demarcar um estilo dramático ou poético de articular a narrativa, inclusive por intermédio da voz *over*. A “voz do documentário” pode ser identificada quando o diretor utiliza estúdio, cenário e encenação, mas este não é caso de Patricio Guzmán.

²³⁸ Na linguagem cinematográfica, os conceitos de campo e fora-de-campo estão diretamente relacionados com a parcela da realidade representada no filme que o diretor conscientemente quer

Segundo Ramos, a dimensão da tomada – e com ela a perspectiva, a intensidade e a intencionalidade – é um elemento fundamental para construir as enunciações sobre o contexto, a conjuntura ou o evento representado no documentário. Nas palavras de Ramos, o “documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons”. Na composição de um documentário utiliza-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (...) ruídos ou música”. Também reforça que “as imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera” (Ramos, 2008, p. 83). Na análise da trilogia *A Batalha do Chile*, os conceitos desenvolvidos por Ramos (2005; 2008; 2012) de “imagem-câmera”, “sujeitos-da-câmera” e “cicatriz da tomada” serão fundamentais e serão apresentados no segundo capítulo da tese.

Fernão Ramos (2005), propõe observar e problematizar a dimensão da tomada. No filme de arquivo, as “tomadas de contextos diversos são articuladas em narrativa através da montagem e cimentadas com enunciação em voz over bem marcada”. Um documentário organizado com material de arquivo – preservado em instituições públicas ou privadas ou oriundos de acervos pessoais e familiares – composto por imagens estáticas ou em movimento, é dominante “a presença de imagens que são tomadas com outras intenções que não a constituição da narrativa fílmica na qual são inseridas” (Ramos, 2005, p. 164-165). Nesse caso, há nitidamente uma ruptura entre os propósitos e o conjunto de circunstâncias em que as tomadas foram geradas e realizadas originalmente e as intenções, objetivos e contexto em que serão utilizadas e articuladas pela narrativa documentária.

As postulações de Ramos a respeito da “cicatriz da tomada” – passando pela “circunstância da tomada”, pela “intensidade da imagem” e, por extensão, pela

que seja perceptível ou não pelo espectador. Assim, o campo é o fragmento do espaço tridimensional ou o fragmento da realidade representada que é visível ou perceptível. Nesse sentido, o fora-do-campo, apesar de compor a realidade representada, não é visível ou evidente ao espectador. Há ainda o contracampo que, apesar de estar fora do fragmento visível, pode ser perceptível através de sons ou do raciocínio lógico pelo espectador, que pode supor a evidência. O campo – e, por extensão, o fora-de-campo e o contracampo – estão diretamente relacionados às escolhas e ao como o diretor direciona o olhar do espectador através do enquadramento, do ângulo, da profundidade, da lente objetiva utilizada, da iluminação, do lugar da câmera (Aumont; Marie, 2003, p. 42; 98; 242-243). Segundo Fernão Ramos (2005, p. 161) uma das características do cinema documentário é uma certa “homogeneidade circunstancial entre o espaço dentro e fora-de-campo”. Nas suas obras, Ramos (2005; 2008; 2012) desenvolve as particularidades deste e de outros conceitos da linguagem cinematográfica. Os conceitos da linguagem cinematográfica e as formulações teóricas e orientações práticas de Vanoye e Goliot-Lête (1994) e Aumont; Marie (2003; 2013) serão fundamentais para a análise fílmica da trilogia *A Batalha do Chile*.

“intencionalidade das imagens” – e da “imagem-câmera” serão importantes para problematizar a ideia de “olhar testemunhal” e a “voz no documentário”, bem como a intensidade e as tensões no registro das imagens da trilogia *A Batalha do Chile* e serão apresentados, conforme enunciado anteriormente, no segundo capítulo da tese.

O segundo pressuposto relaciona-se à intrínseca relação entre o “olhar testemunhal” e as temporalidades. Para Michèle Lagny (2012), há uma homogeneidade cronológica, uma contemporaneidade da testemunha – aquele que filma e aquele ou aquilo que é filmado. A câmera e os seus movimentos podem conservar o testemunho em ações, gestos, sons e falas registrados em uma tomada. O espectador, ao ver um filme, pode ter acesso ao “olhar da câmera” – tomadas que, na edição, serão selecionadas e conectadas através da montagem – agregando-lhe a valoração de “testemunhou”. Para a autora, será essa especificidade – o “olhar testemunhal” e as temporalidades – capaz de manter “a ilusão de um presente já passado que é também um passado sempre presente na tela” (Lagny, 2012, p. 27).

Dessa ideia apontada por Lagny, decorre uma questão intrínseca ao cinema documentário que o torna potencialmente vivo e agregador de novas leituras e significados. E, portanto, potente politicamente: mesmo depois que os realizadores – cineasta, operador câmera, diretor, entrevistado – não estejam mais presentes, o testemunho deles “e sua voz permanecem vivos na imagem”. Dada a característica de verossimilhança, “os fatos parecem sempre diretamente apreensíveis por novos espectadores” em temporalidades, conjunturas e contextos não mais no passado, mas no presente. Segundo Lagny, ao fixar o “testemunho” na película, tem-se um “ao vivo autorizado pela câmera” que precisa ser problematizado para não resultar em uma leitura marcada pelo imediatismo, pelo sensacionalismo ou pela crônica (Lagny, 2012, p. 27; 37).²³⁹

Além disso, “a potência do afeto e a hipótese de um presente continuado nos fazem sair do imediato e do factual, ancorando-o na espessura de um tempo

²³⁹ Michèle Lagny (2009, 2012) aponta uma série de reflexões sobre a evolução técnica e tecnológica e a ação dos realizadores em relação ao registro audiovisual. Entretanto, a autora vai além, problematizando o papel do historiador e do seu ofício em relação à ideia de um cinema que “*mostra* o que se passa no momento em que a história acontece” (Lagny, 2012, p. 24). Além disso, essa pesquisa compreende, a partir da concepção de memória social e dos processos de significação e ressignificação, a potência política e mobilizadora de emoções e tomadas de posição em relação ao tempo do vivido e do experienciado. A autora aponta uma problemática que precisa ser considerada pelo historiador: “o audiovisual atribui uma sobrevida indeterminada à história imediata, aumentando sua duração, com o risco de complicar a temporalidade histórica” (Lagny, 2012, p. 27).

capaz de testemunhar o presente cinematográfico que se manifesta através dos agenciamentos da imagem audiovisual e do relato fílmico” (Lagny, 2012, p. 40). São os agenciamentos estéticos que conectam na montagem elementos e aspectos que aparentemente não tem conexão e reforçam a ideia de uma sequência temporal. No terceiro capítulo da tese, em que será analisado *O Poder Popular* (1979), Pedro Chaskel, montador de *A Batalha do Chile*, apontará a importância da mobilização das emoções no cinema documentário político.

Em relação ao “olhar testemunhal” – e, conseqüentemente, ao registro e conservação do testemunho, à sua valoração e efeito de “contemporaneidade” ou “verdade”, à concepção de documentário e à perspectiva de narrar o observável e/ou experienciável – é importante destacar o papel da evolução técnica e tecnológica e a sua influência direta em relação ao estilo e à compreensão de como e qual a melhor forma de “fazer” o cinema documentário.

Segundo Gauthier, as questões éticas passaram a ser debatidas tanto entre os cineastas e seus críticos, pois a partir da década de 1950 as inovações técnicas produziram:

uma câmera cada vez mais leve e silenciosa e silenciosa, sincronizada com o gravador, ambos no início, conectados por um fio, e depois sem o fio, e que permitiam a uma pequena equipe, e logo a uma só pessoa se imiscuir em qualquer lugar chamando o mínimo de atenção (Gauthier, 2012. p. 27)

Segundo Nichols (2016), na década de 1960, as “câmeras portáteis leves e práticas que podiam ser utilizadas junto com som direto” possibilitaram aos cineastas “uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar os atores sociais em seu cotidiano” (Nichols, 2016, p. 50). A câmera *Eclair* – silenciosa e que poderia ser carregada nos ombros pelo cineasta sem qualquer outro acessório – e o gravador *Nagra-4* – portátil com entrada para microfone – foram duas importantes ferramentas que permitiam a sincronização imagem/som. Além disso, abriram as portas para um novo estilo de fazer documentário: o cinema direto²⁴⁰.

²⁴⁰ De acordo com Nichols (2016, 49-53), na história do cinema documentário, assim como do cinema de ficção, é possível identificar períodos e movimentos cinematográficos. Portanto, em dado “intervalo de tempo específico”, um conjunto de documentários “exibem características comuns” e/ou cineastas “compartilham o mesmo ponto de vista ou a mesma ótica” e organizam-se, formal ou informalmente, inclusive redigindo “manifestos ou outras formas de declarações” com seus princípios e objetivos. De acordo com Nichols (2005, p. 48-50), ao fazer uma retrospectiva da história do documentário, podem ser identificados quatro estilos de documentário: o discurso direto ligado à tradição griersoniana; o cinema direto e cinema verdade; o discurso direto com entrevistas e

Lagny (2012) também reforça que essas “câmeras portáteis leves e práticas que podiam ser utilizadas junto com som direto” possibilitaram aos cineastas “uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar os atores sociais em seu cotidiano” (Lagny, 2012. p. 27). A câmera *Eclair* – silenciosa e que poderia ser carregada nos ombros pelo cineasta sem qualquer outro acessório – e o gravador Nagra-4 – portátil com entrada para microfone – foram duas importantes ferramentas que permitiam a sincronização imagem/som – e conforme apresentado no início do capítulo eram utilizados pela *Equipe do Terceiro Ano*. Além disso, abriram as portas para um novo estilo de fazer documentário: o cinema direto. Desenvolvem-se, nesta conjuntura, duas formas estéticas semelhantes, mas com nuances sutis, mas salutares para diferenciar as duas formas de fazer documentário.

Desde a década de 1930, o cinema documentário passava por uma revolução criativa e inovadora.²⁴¹ No entanto, partir dos anos 1950 com toda inovação técnica e tecnológica com câmeras portáteis e gravadores de sons sincrônicos, o cinema documentário passou por uma revolução e assemelhou-se aos cinejornais. Nesta época, no campo do documentário dois movimentos beberam da mesma vertente, mas afastam-se em seus propósitos.

2.6 O CINEMA DIRETO

Segundo Nichols (2016), Ramos (2008) e Gauthier (2011), a partir dos anos 1950, há uma radicalização na prática de como fazer cinema documentário: as

material de arquivo; o documentário autorreflexivo. O autor ainda sugere a existência de seis modos de fazer documentário: 1) modo poético; 2) modo expositivo; 3) modo observativo; 4) modo participativo; 5) modo reflexivo; 6) modo performático (Nichols, 2016, p. 52-53). Essa pesquisa não pretende classificar ou enquadrar *A Batalha do Chile* ou o cinema documentário de Patricio Guzmán em algum destes modos de fazer documentário. No entanto, as observações de Nichols (2005, 2016) serão importantes para a análise das três partes da trilogia, da década de 1970, de Guzmán no segundo e terceiro capítulo da tese.

²⁴¹ Desde o estadunidense Robert Joseph Flaherty (1884-1951), que estabeleceu os primeiros critérios e parâmetros para o cinema documentário nos filmes *Nanook, o Esquimó* (1922) e *Moana* (1926). Passando pelo experimentalismo visionário soviético de Dziga Vertov (Denis Arkadieievitch Kaufman, 1896-1954) e sua teoria do Kino Pravda – o cinema jornal – que orientou vários de seus filmes experimentais e de sua técnica – o cinema olho – que ficou conhecida como o título de um dos seus filmes “Um Homem com uma Câmera” (1929). E chegando ao britânico John Grierson (1898-1972) e todo processo de sistematização e organização do movimento do documentário britânico. Segundo Gauthier (2011, p. 74), em 1939, Grierson fundou no Canadá o *Office National du Film du Canada*, um espaço de expressão e sensibilização contra o nazismo. Gestava-se ali uma importante escola do documentarismo da década de 1960. E nascia ali um movimento de ruptura – o cinema direto – com a *National Film Board* (NFB) do Canadá, com nome do universo anglo-saxão como Wolf Koenig, Roman Kroitor, Terence Macartney-Filgate ou francófono com Gilles Groulx, Pierre Perrault, Michel Brault (Ramos, 2008, p. 63).

inovações técnicas e tecnológicas e as câmeras menores e com som acoplado ou não permitiram que apenas uma única pessoa, assim como no cine-jornalismo, saísse às ruas e registrasse imediatismo dos acontecimentos em suas circunstâncias temporais e de ação. No entanto, a revolução também foi teórica. De um lado, o francês Jean Rouch²⁴² retoma as inspirações e experimentações de Vertov e nomeia a nova forma de fazer documentário de *cinéma vérité*. Rouch acreditava que o distanciamento e o improvisado eram formas de conservar a “realidade” como ela deveria ser e ir além dela. Porque ao intervir, mesmo sem a intencionalidade, acabava por alterá-la e até potencializá-la. Acreditava-se, por exemplo, que ao saber que estava sendo filmada, por exemplo, uma personagem social poderia dar o melhor de si, revelando que não era, para ficar registrado na película. Tal questão gerou intensos debates sobre se a subjetividade interferiria na “aura” da “verdade”.

Por outro lado, o grupo que orbitava ao *National Film Board* (NFB), umbilicalmente ligado à Tradição Griersoniana, desvincula-se ou afastava-se ao máximo possível dos documentários institucionais. Esse grupo nomeou sua forma de fazer cinema documentário de cinema direto. Segundo Ramos, existia a necessidade de interação entre o sujeito-da-câmera com o personagem real que estava participando da tomada registrada, por exemplo (Ramos, 2008, p. 95). Ao contrário do cinema verdade, em que a câmera deveria ficar escondida, não deveria ser percebida, os realizadores do cinema direto faziam questão que sua presença ficasse registrada na circunstância da tomada (Ramos, 2008, p. 100).²⁴³

Tanto o *cinéma vérité* quanto o cinema direto eram formas de documentários possíveis a partir do desenvolvimento tecnológico do final da década de 1950 e início de 1960. Ambas acreditavam ser possível, através das circunstâncias das tomadas diretas, registrar a “realidade”, ou melhor, representar as diferentes formas como a “realidade” se apresenta aos nossos olhos, às nossas leituras de mundos, às nossas *miradas*. Essas duas vertentes de como fazer documentário não conseguiram fugir dos debates e problematizações sobre as intervenções, as

²⁴² Jean Rouch (1917-2004) produziu uma centena de filmes, era um aventureiro, viajou por diversos lugares, principalmente, em diferentes regiões da África e sua intenção com a “câmera na mão” era o registro etnográfico e o documentário.

²⁴³ Para Ramos (2008) os dilemas do documentário participativo, suas ambiguidades, problemáticas e intencionalidades, bem como seus procedimentos estilísticos de entrevistas estão sintetizados no icônico *Crônicas de um verão*, de 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin.

participações, as interações, as observações, as questões éticas e morais e como/quando realizar as entrevistas, entre outros dilemas.

Não se tratava apenas de como as intervenções técnicas e tecnológicas produziram interferências benéficas ou maléficas nas formas de fazer cinema. Sem dúvidas, as câmeras mais leves e com sistemas de som, acoplados ou não, facilitaram a captação de imagem e automaticamente permitiram o som sincrônico. Dessa forma, nos anos 1960, surgem os debates em torno do cinema militante, das intervenções políticas e sociais e do próprio registro da dialética da realidade histórica e social.²⁴⁴

Do outro lado, desenvolveu-se, com um mesmo propósito de busca de capturar na “película” a “verdade”, um cinema direto que dialogasse com as mesmas ferramentas ou as mesmas técnicas: a câmera na mão, o som sincrônico, a intervenção com perguntas (algumas mais diretas que exigissem respostas mais objetivas, outras que exigissem mais reflexões e respostas mais elaboradas e pontos de vistas; outras apenas buscando a opinião), acompanhar os sujeitos sociais e históricos em seus ambientes, ou o realizador introduzir a câmera onde não é desejado ou burlando os princípios éticos omitindo ou emitindo falsas credenciais (Gauthier, 2011, p. 99-102).

Juntamente à busca de um cinema direto, levou-se a cabo o objetivo de dialogar com um indivíduo praticamente sem o recurso da montagem – que seria o procedimento primordial do cinema direto, explorando por exemplo, os planos sequências (Gauthier, 2011, p. 99).²⁴⁵ Outro detalhe importante, segundo Gauthier (2011), que merece destaque é que o cinema direto esteve relacionado com o cinema de engajamento social e político, com o cinema militante.²⁴⁶ Considerou-se fundamental levar em consideração algumas questões sobre essa forma de fazer documentário que será explorada no segundo e terceiro capítulo da tese, quando serão discutidas as três partes da trilogia da *Equipe do Terceiro Ano*.

²⁴⁴ O *cinéma vérité* exige uma discussão mais extensa que uma nota de rodapé. No entanto, infelizmente, não há fôlego nesta pesquisa para tal empreendimento. Mesmo com tal limitação, impossível não citar a importância de Robert Drew, Jean Rouch, Jean-Pierre Lefebvre, Albert Memmi, Cesare Zavattini, entre tantos outros que se aventuraram no cinema verdade ou no cinema direto. Entre a tantos outros nomes e debates e embates que construíram as bases do que diferenciamos como *cinéma vérité* e como cinema direto. Há um diálogo intenso detalhado na obra de Guy Gauthier (2011, p. 81-103)

²⁴⁵ Gauthier (2011) exemplifica com as experiências realizadas por Jean Luc- Godard, Leacock e Pennebaker.

²⁴⁶ Gauthier (2011) destaca em seu texto o papel de Chris Marker e do grupo Medvedkine.

2.6.1 Patricio Guzmán e a preferência pelo cinema direto

Fernão Ramos (2005) destaca que “as dimensões menores dos equipamentos introduzem uma agilidade” – com a ideia de “câmera na mão” – que interfere diretamente nas questões estilísticas tanto na narrativa documentária – com a introdução da ideia de captar “o som e a fala do mundo” – quanto na imagem – “veiculada em plano-sequência, acompanhando um mundo em ebulição” (Ramos, 2005, p. 174).

Conforme observado anteriormente neste capítulo, o início da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán esteve diretamente relacionada ao cinema experimental, sendo inclusive possível identificar a influência de sua experiência laboral com agências de publicidade. No entanto, ao retornar ao Chile em 1971 – depois de três anos vivendo e estudando em Madri –, a conjuntura chilena chama a atenção de Guzmán, naquele momento com 30 anos. Ele demonstra interesse em registrar a efervescência, entusiasmo, agitação, envolvimento de parte da população com as eleições municipais e o governo da UP. Parece estar nesse contexto o momento de guinada em que Patricio Guzmán revela seu interesse pelo cinema direto.

Portanto, quando Guzmán afirma, em inúmeras entrevistas, que sempre considerou em seu horizonte o cinema direto é indispensável ir além de um mero voluntarismo e historicizar a ética, a estética, os estilos e os modos de fazer documentário.²⁴⁷ Carolina Amaral de Aguiar (2015a) sintetiza como Guzmán definia seu estilo de fazer documentário – como “cinema testemunhal” – e destaca que o cineasta preferia o “documentário direto”, as “tomadas de primeira mão”, sem o uso do recurso dos arquivos. Sua concepção era filmar a “história que estamos vivendo” e “deixar testemunhos desses dias” (Aguiar, 2015a, p. 129-130).

Diretamente relacionada com a evolução técnica, o cinema direto dialogou com a linguagem do jornalismo e do noticiário: as câmeras portáteis e a sincronização permitiram que “equipes restritas captassem eficazmente os acontecimentos” e agissem “como equipes de imprensa, criando um verdadeiro cine-jornalismo” (Lagny, 2012, p. 27-28).

²⁴⁷ Importante destacar que, de acordo com Ramos (2005; 2008; 2012) e Nichols (2005; 2016), na década de 1970, o “fazer” documentário dialoga com a forma do cinema direto a partir de uma ética participativa-reflexiva.

No mesmo sentido, Nichols (2016) reforça que “observar à distância comportamentos íntimos ou críticos” e/ou “interagir de maneira mais diretamente participativa com as pessoas que filmavam, tornaram-se, ambas, possíveis”. A partir da década de 1960, o documentário tornou-se mais observativo, reflexivo e participativo, rompendo com tradição anterior que valorizava “um conjunto de imagens ligadas por um comentário em voz over” cuja narração era fora-do-campo e com efeito de “neutralidade” (Nichols, 2016, p. 50-51).

Para Nichols (2005), o cineasta é também testemunha, “participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente”. O cineasta está conectado ao mundo e aos acontecimentos. Ao filmar descortina o seu posicionamento e a sua perspectiva de leitura da realidade vivida, observada e experienciada, afirmando sua própria voz. Dessa forma, o compromisso e o engajamento do diretor e/ou da equipe cinematográfica com o contexto e a conjuntura podem ser identificados (Nichols, 2005, p. 490).

Como já comentando, Nichols (2016) confronta as ideias de reprodução e representação da realidade e reforça a opinião de que há um vínculo entre o documentário e o contexto histórico. Para ele, a tradição do cinema documentário está marcada pelo compromisso com a autenticidade e, por ser uma representação, todo o processo de construção do filme é consciente e deliberadamente orientado. No cinema documentário o diretor manifesta seu ponto de vista a partir do “mundo histórico real em termos audiovisuais”, revelando um envolvimento e engajamento com os atores sociais e com o fato em si, levando em conta a conjuntura, o contexto e o processo histórico. Tal envolvimento durante a criação do filme é uma prova que o “cineasta reage ao mundo que compartilha conosco” (Nichols, 2016, p. 87).

Com base nesses apontamentos teóricos é possível problematizar esse voluntarismo de Patricio Guzmán ao afirmar sua preferência pelo cinema direto, realizado no “calor dos acontecimentos”, registrando o “testemunho” daquilo que “estavam vivendo”. Ao encaixarmos Patricio Guzmán e a *Equipe do Terceiro Ano* no contexto cinematográfico da década de 1970, na conjuntura do Chile sob o governo de Salvador Allende e da UP – entre 4 setembro de 1970 e 11 de setembro de 1973 – e nos debates sobre o cinema direto que ocorriam desde a década anterior, é possível em parte desmistificar tal voluntarismo. Ao historicizar os fatores que

impulsionaram o diretor chileno e o coletivo cinematográfico a orientar suas ações pelos princípios éticos, estéticos e *modus operandi* do cinema direto, contextualizando o processo de produção dos documentários *O primeiro ano* (1972), *A resposta de outubro* (1972) e *A Batalha do Chile* (1975-1979), talvez seja, em parte possível, desmistificar e materializar tal orientação. Nos dois próximos capítulos, ao analisar as três partes de *A Batalha do Chile*, essas questões serão problematizadas.

Em primeiro lugar, porque considera-se nesta pesquisa o documentário como uma produção cultural, artística e intelectual de um coletivo cinematográfico. Em segundo lugar, porque ao analisar a trilogia a partir da historicidade e da materialidade de sua produção, distribuição e circulação / recepção, será possível inseri-la no contexto dos debates sobre o NCL e o cinema direto. Em terceiro lugar, ao inserir o documentário no contexto da Guerra Fria Global e da Guerra Fria Interamericana é possível apontar vestígios das orientações e escolhas efetuadas pela *Equipe do Terceiro Ano* perante a “circunstância da tomada”, a “intensidade das imagens” e a “intencionalidade das imagens”. Em quarto lugar, ao considerar o cinema como “prática sociocultural”, reconhecendo que um filme é produto sociocultural e, ao mesmo tempo, um produtor de representações que constrói sentidos e significados e tem potencialidade para desencadear práticas sociais e culturais. Em quinto lugar, o cinema como representação social e deslocando-se de acordo com lógica de funcionamento do sistema cultural – circuito comunicacional – interconecta-se na tessitura das tramas da narrativa fílmica com a ideologia, a hegemonia / contra-hegemonia. Em sexto lugar, porque, ao considerar-se o filme documentário a partir da concepção de cultura da mídia as representações sociais construídas pela narrativa fílmica adquirem uma potência mobilizadora de luta política, de resistência, de engajamento, de militância e de projetar um devir histórico marcado pela transformação.

3 A INSURREIÇÃO DA BURGUESIA (1975) E O GOLPE DE ESTADO (1976): PARA ALÉM DA CRÔNICA DE UM GOLPE ANUNCIADO

Ao revisitar *A Batalha do Chile* como uma fonte histórica para problematizar o governo da UP, Arnal Lorenzo (2020) destaca a relevância do documentário não apenas pelas imagens históricas que registram o processo chileno. Para o autor, o processo de filmagens e depois de montagem – em contextos históricos distintos –, mais os processos de reedição na década de 1990 e início dos anos 2000, são relevantes para pensar o papel da memória histórica. Lorenzo (2020, p. 107) conclui seu texto afirmando que “o passado se constrói, não existe por si mesmo, é uma interpretação constante e mutável do que somos hoje, porque o construímos e desconstruímos continuamente”.

Em suas reflexões sobre sua trajetória e o “fazer” cinematográfico, Guzmán (2017) afirma que no documentário não há imparcialidade. O documentarista compartilha a sua visão sobre a realidade que registra. No caso de *A Batalha do Chile* há de se considerar algumas questões.

Há processos de filmagens em conjunturas diferentes: fevereiro a dezembro de 1971 (*O primeiro ano*); outubro de 1972 (*A respuesta de outubro*) e fevereiro a setembro de 1973 (*A Batalha do Chile*). Há processos de montagem em dois momentos diferentes: entre 1974 e 1976 (*A insurreição da burguesia* e *O Golpe de Estado*) e entre 1977 e 1978 (*O Poder Popular*). Como será apresentado no próximo capítulo, o hiato entre o processo de montagem das duas primeiras partes e da terceira parte da trilogia é marcante. O cansaço físico e emocional – as extensas horas de trabalho e todo processo de elaboração das mais de 20 horas de material registrado em película – e a maratona de viagens para acompanhar as duas primeiras partes em festivais, além de a condição de exílio, parecem ter sido, ao mesmo tempo, propulsoras e impulsionadoras – o desejo e a expectativa de compartilhar com o mundo a “experiência chilena” e o processo do Golpe de Estado – de um processo de luto e sofrimento. Após a montagem das duas primeiras partes, Patricio Guzmán sofreu profundamente ao se conscientizar da condição do exílio e por problemas de saúde, emocionais e psicológicos.

Deve-se considerar ainda que houve 3 momentos distintos de edição da trilogia. A primeira, na década de 1970, com narração do cubano González Vila. A segunda, em final da década de 1990, mais especificamente em 1997. Neste

momento, Patricio Guzmán parece revisitar sua trilogia para criar *Chile, memória obstinada* (1997) e produz uma segunda edição de *A Batalha do Chile* com narração do espanhol Abílio Fernandez – essa tese analisa essa segunda edição.²⁴⁸ E a terceira, no início dos anos 2000, em que Patricio Guzmán assume o papel do narrador, características dos seus documentários a partir de *Chile, memória obstinada*.²⁴⁹

Em relação às duas reedições e à própria monumentalidade do conjunto da obra de Guzmán, algumas observações se fazem necessárias. No contexto da década de 1990, no período de redemocratização do Chile e dos governos de *Coalizão pela Democracia*²⁵⁰ travam-se as batalhas pela memória e a problemática latino-americana relacionada à História do Tempo Presente²⁵¹. Tratava-se da cultura

²⁴⁸ Compreende-se, corroborando com outras pesquisas como as de Joly (2018) e Monteiro (2018; 2022), que *Chile, memória obstinada* represente um documentário de inflexão na cinematografia de Guzmán. É a partir dele que Patricio Guzmán, por um lado, assume a persona-narrador, e, por outro, utiliza *A Batalha do Chile* como um filme arquivo, cujo acervo alimenta sua obra desde 1997.

²⁴⁹ Como essa não é a única vez que Patricio Guzmán assume o papel de narrador dos seus documentários, em entrevista a Natacha Scherbovsky, publicada em 2017, o diretor chileno explicou que passou a narrar seus filmes porque percebeu que tinha uma boa voz: “com respeito a minha voz, eu sempre tenho narrado os meus filmes a partir de um dado momento. Porque me dei conta que minha voz era boa. Porém, quando fiz *A Batalha do Chile* acreditava que ruim por isso não a coloquei. Se eu estivesse certo que tinha capacidade de fazer, teria feito” (Guzmán, 2017). Cabe problematizar essa questão, que em sua resposta à Scherbovsky parece mais um momento de epifania. Como a proposta é discutir tanto o caráter de filme-arquivo do documentário *A Batalha do Chile*, e as alterações no texto e reedição com dois novos narradores, Abílio Fernandez e o próprio diretor, essa pesquisa levanta no mínimo três aspectos a serem considerados sobre a narração de Patricio Guzmán. O primeiro, vinte anos depois do lançamento de *Chile, memória obstinada*. O segundo, vinte anos depois de revisitar e reeditar *A Batalha do Chile*, com alterações no texto e na narração. O terceiro, depois da realização de *O caso Pinochet*, *Salvador Allende*, *Nostalgia da Luz* e *O botão de pérola*, *A Cordilheira dos Sonhos* que acentuam o caráter performático, nas palavras de Nichols, ou poético e autoral, nas palavras de Joly (2018) e Monteiro (2018; 2022).

²⁵⁰ O período conhecido como *Concertación de Partidos por la Democracia* ou simplesmente *Concertación Nacional* (11 de março de 1990 até 11 de março de 2010) foi uma coalizão de partidos de centro-esquerda – Partido da Democracia Cristã (PDC), Partido pela Democracia (PPD), Partido Radical Social Democrático (PRSD) e Partido Socialista (PS). A origem dessa coalizão remonta a fevereiro de 1988 com a *Concertación de Partidos por el No* (o plebiscito foi realizado em 05 de outubro de 1988). A partir das eleições de 2009, estabeleceu-se uma nova coalizão preocupada as mudanças e a superação das permanências do período ditatorial: *Conciliación por el Cambio*. Sobre o contexto de transição democrática e as características políticas entre as décadas 1990 e 2010 no Chile (Garretón, 1992; 2010; Morales, 1999; Martins, 2000; Huneus, 2012; Marambio; Navia; Figueras; Madera, 2017).

²⁵¹ Compreende-se, nesta pesquisa, que a História do Tempo Presente é uma categoria dinâmica no debate do campo historiográfico e diretamente relacionada com a compreensão do tempo histórico e as questões teóricas e metodológicas. Não pode ser definida por limites cronológicos ou elementos estáticos, segmentados e engavetados por temáticas ou acontecimentos. Demanda uma perspectiva multidisciplinar para historicizar e problematizar o processo que ainda está ocorrendo: as continuidades e permanências e as transformações e rupturas. Está diretamente relacionada com questões e tensões vividas no presente, mas que são sobrecarregadas pelo passado recente. A contemporaneidade entre os testemunhos e o ofício do historiador exigem a problematização e a historicização de inquietudes que estão intrincadas e emaranhadas, e, por vezes, obscuras e ininteligíveis, nas tramas do processo histórico que ainda está se desenrolando. O tempo presente

política de enfrentamento das questões sensíveis sociais e políticas, em reunir forças para encarar de frente as violências, as violações dos direitos humanos e os crimes cometidos pelo terrorismo de Estado; as diferentes manifestações do autoritarismo, inclusive a censura e a militarização da sociedade, heranças das ditaduras de segurança nacional; a complexa relação entre memória / esquecimento, memória / história, testemunho / história ampliando a arena de debate e construindo narrativas contra-hegemônicas e de resistências.

Essas questões estão diretamente relacionadas ao cenário transicional²⁵² e à movimentação entre ruptura e permanência de elementos e especificidades herdadas do passado marcado pelo autoritarismo, a violência, a violação dos direitos humanos, a censura e o controle. No contexto de transição, é indispensável refletir sobre o sentido histórico, os significados e os símbolos na tentativa de compreender “como as sociedades concretas enfrentam seu passado violento e convivem com suas consequências e efeitos no presente” (Cuéllar, 2017, p. 12). Mesmo com o reestabelecimento da democracia, reflexos do passado se projetam no presente e é a partir da assimilação, rejeição, problematização e ressignificação deles que é possível confrontar as cicatrizes e conflitos e movimentar-se na direção de um porvir possível, comprometido com a esperança: transitar do inimaginável para o realizável, nas palavras de Alejandro Castillejo Cuéllar. Este processo ocorre no “contexto histórico concreto com o objetivo de enfrentar as graves violações dos direitos humanos e outras formas de violência” (Cuéllar, 2017, p. 20). A partir das experiências concretas dos sujeitos históricos no mundo compartilhado e interpretado que o “possível” torna-se “realizável” e projetado no porvir. Ao pensar o

transforma-se em uma arena de confronto de versões do passado e de entendimentos das interrelações entre o que aconteceu, mas que ainda se mantém como elemento constituinte do que ainda se está vivendo. O confronto geracional na arena de debate e de embate – na tentativa de inelegibilidade e compreensão do vivido – exige o enfrentamento, nos espaços públicos, dos fantasmas e medos que assombram o presente (Fico, 2012; Ferreira, 2012).

²⁵² Alejandro Castillejo Cuéllar, ao propor a historicização do contexto imediato do pós-ditaduras no Cone Sul, lança o desafio de pensar e problematizar, a partir da realidade histórica em suas especificidades, o cenário transicional. Para Cuéllar (2017, p. 6), “o exercício de historicizar os mecanismos associados à transição enquanto prática intelectual e política, situa nossa discussão em outros termos de referência, fazendo outras perguntas, instaurando outras linguagens para falar desse momento histórico nas diversas sociedades (...) ler o **cenário transicional** como um preâmbulo em que emerge a **promessa de uma nova sociedade** através das múltiplas formas e mecanismos que ocupam a **imaginação social do porvir**; ademais, entender os lugares sociais em que é possível tornar visível a **dialética entre a ruptura e a continuidade** de diversas formas de violência para compreender a particular teleologia que implica refletir” (grifos do próprio Cuéllar).

“realizável”, Cuéllar aponta para a “desmilitarização da vida cotidiana” (Cuéllar, 2017, p. 11).

A partir dessas breves considerações, torna-se impossível pensar *A Batalha do Chile* desconectada do seu processo de produção (filmagens e montagem) e de reedições. Torna-se indispensável estabelecer as interconexões da narrativa fílmica com os processos de leitura, interpretação e ressignificação das experiências do passado e da potencialidade das imagens e seu impacto social e histórico em diferentes conjunturas e contextos.

Este capítulo inicia com a epopeia cinematográfica de retirada dos rolos de material filmados após o Golpe de Estado em 11 de setembro de 1973. Por todas as considerações anteriores optou-se em analisar uma sequência de *Chile, memória obstinada*.

3.1 DE SANTIAGO A ESTOCOLMO: OS PRIMEIROS PASSOS DE UMA EPOPEIA CINEMATOGRAFICA

A história da proteção e recuperação dos rolos de banda de imagens, de banda sonora²⁵³ e as anotações realizadas pela *Equipe do Terceiro Ano*²⁵⁴ é digna de uma epopeia cinematográfica.

Em *Chile, Memória Obstinada* (1997)²⁵⁵, Patricio Guzmán apresenta ao espectador Ignacio Valenzuela, o tio Ignacio (Chile, 1997, 38min.57s. e 42min.48s.). Adentrando lentamente em uma sala, a câmera é movimentada a partir de um plano médio e chega a um *close-up*, guiando o olhar de quem assiste, aproximando-o de um senhor de óculos e cabelos grisalhos que, sentado ao piano, toca os primeiros acordes de *Moonlight Sonata*, de Beethoven, mais especificamente um excerto da

²⁵³ “Banda de imagens” e “banda sonora” referem-se respectivamente ao “suporte pelicular” das imagens (*image track*) e dos sons (*sound track*) que apesar de separados serão sincronizados (Aumont; Marie, 2003. p. 29-30).

²⁵⁴ Apenas para retomar a observação realizada na introdução: a *Equipe El Tercer Año* era um coletivo cinematográfico era composto inicialmente por Patricio Guzmán (roteirista e diretor), Jorge Müller Silva (diretor de fotografia e operador de câmera), Frederico Elton (chefe de produção), José Pino (assistente de direção) e Bernardo Menz (diretor de som). O realizador Pedro Chaskel também fez parte da equipe a partir de 1974 quando teve início o processo de montagem do documentário em Cuba. Além dele, a partir do processo de montagem no ICAIC completaram a *Equipe do Terceiro Ano* Marta Harnecker e Julio García Espinosa (Guzmán, 1977c, pergunta n° 51.).

²⁵⁵ Não é objetivo da pesquisa analisar esse documentário. Há vários trabalhos que analisam *Chile, Memória Obstinada* (1997): Rodríguez (2007); Blanes (2009); Blaine (2013); Mullaly (2015); Villaça (2015); Joly (2018); Monteiro (2016; 2018; 2022).

primeira parte (movimento), *Adagio sostenuto*.²⁵⁶ A sonata interpretada pelo tio Ignácio expressa a característica do improviso. Ela é apresentada de maneira despretensiosa: um senhor dedilhando as teclas do piano como se tentasse lembrar a partitura ou não conseguindo a afinação e melodia pretendida. Essa música permanece como um som ambiente, mas com intenções diferentes durante a sequência analisada.

No primeiro momento (Chile, 1997, entre 38min.57s. e 40min.02s.), a música é utilizada como uma forma de apresentar esse simpático senhor e aproximá-lo tanto do espectador – que já identificou as principais características físicas – quanto do diretor – reforçando os laços familiar e episódico que os une. O *close-up* permite observar os sinais da passagem do tempo no rosto do tio Ignácio (Chile, 1997, entre 39min.22s. e 39min.29s.). Logo, a câmera desloca seu foco para as mãos trêmulas que tocam as teclas do piano (Chile, 1997, 39min.30s a 39min.33s.; 39min.50s. a 40min.02s.): elas também reforçam a experiência de vida deste simpático senhor. Em meio a essa movimentação da câmera para o rosto e as mãos, Patricio Guzmán, em voz *off*, completa a apresentação: “Esta é a única pessoa da minha família que está viva, meu tio Ignácio. Ele completou 80 anos e creio que tem boa memória” (Chile, 1997, entre 39min.04s. e 39min.13s.). A narração na voz de Patricio Guzmán está sobreposta à música interpretada pelo seu tio, reforçando os laços entre eles. Os primeiros acordes da sonata, enfatizam a suavidade e aparentemente improvisação, soa como nostalgia e melancolia, e o espectador está sendo conduzido, pelos movimentos da câmera, a perceber o espaço e o ambiente em que tio Ignácio está tocando o piano.

No momento seguinte (Chile, 1997, entre 40min.03s. e 40min.19s.), é apresentado um novo ambiente: provavelmente um café tradicional de Santiago. Pelas cadeiras, janelas, paredes pode-se deduzir que seja um local conhecido pelo cineasta e/ou seu tio. É nesse ambiente que Guzmán indaga: “*O que significa recordar para você?*”. E, com um sorriso no rosto, o senhor responde imediatamente:

²⁵⁶ Trata-se da Sonata para Piano n.º 14, Op. 27, n.º 2, composta por Ludwig van Beethoven (1770-1827), em 1801, com partitura publicada no ano seguinte. A Sonata é composta por 3 movimentos que em alguns momentos parecem improvisados: 1) *Adagio sostenuto* (marcado pela melodia suave, misteriosa e melancólica); 2) *Alegretto* (marcado pela melodia mais alegre e animada); 3) *Presto agitato* (marcado pela melodia mais intempestiva e perturbadora). O título *Moonlight Sonata* foi dado no início da década de 1830 após a publicação de um texto do poeta e crítico germânico Ludwig Rellstab (1799-1860). O texto de Rellstab destacava a melancolia do primeiro movimento, descrevendo-o como um barco flutuando no lago Lucerne (Suíça) sob a luz do luar.

“Olhar. Voltar atrás no que passou você vê o passado como era” (Chile, 1997, entre 40min.07s. e 40min.18s.). A câmera está posicionada estrategicamente para registrar todas as características do espaço: no primeiro plano da cena, pode-se ver a mesa, a xícara e o tio Ignácio; ao fundo do ambiente, mesas vazias. Guzmán não está frente à câmera, mas ouve-se sua voz; o sr. Ignácio está em perfil. É possível ouvir os ruídos que vem do lado de fora, do cotidiano de uma rua.

Quando tio Ignácio termina de falar, um pequeno fragmento da primeira parte de *A Batalha do Chile – A Insurreição da Burguesia* – foi inserido pelo diretor: uma rua está tomada por pessoas, uma manifestação. Trata-se de um plano selecionado cirurgicamente e com muita coerência para a narrativa que está sendo construída por Patricio Guzmán. Um cortejo fúnebre reúne mais de 300 mil pessoas. Trabalhadores e apoiadores da Unidade Popular tomam a rua Ahumada (Guzmán, 1977a, p. 97.), nas proximidades do Palácio *La Moneda*, para prestar a última homenagem ao companheiro José Ricardo Ahumada Vasquez (*A Insurreição*, 1975, entre 49min.33s. e 50min.06s.). No trecho selecionado, a câmera sai de um plano médio, enquadrando 5 homens que estão à frente do cortejo, e abre-se em um plano geral – captado provavelmente do alto de um prédio – a partir do qual é possível conferir a multidão que acompanha o jovem trabalhador assassinado²⁵⁷. Esse movimento da câmera enfatiza a magnitude e a força das/os defensores da UP. Durante a manifestação – que é, ao mesmo tempo, fúnebre e política – as pessoas entoam algumas frases: “Unidade Popular contra o *momio*²⁵⁸ criminoso”; “José

²⁵⁷ José Ricardo Ahumada Vasquez (22 anos) era casado e tinha um filho. Era trabalhador da construção civil, militante do Partido Comunista do Chile (PC) e membro do Sindicato Único Provincial da Construção. Ele e outros trabalhadores participavam de uma manifestação política, convocada pela Central Única de Trabalhadores (CUT), em apoio ao governo da UP. No dia 27 de abril de 1973 foi assassinado com um tiro disparado da sede do Partido Demócrata Cristão (PDC). Seu assassinato repercutiu na imprensa. Na revista *Punto Final*, o assassinato foi tema do editorial e também do Suplemento daquela edição na *Chile Hoy*, foi tema de capa (Los Trabalhadores, 1973; Sangre, 1973; Harnecker; Zeran, 1973; Vaccaro, 1973).

²⁵⁸ Neologismo pejorativo criado por chilenas/os e amplamente utilizado durante o governo da UP para referir-se às pessoas que aderiam ao discurso conservador dos partidos de direita (Joignant; Díaz; Navia, 2011, p. 181). Segundo Adriaensens (1990, 217), o termo refere-se a Jorge Alessandri (1896-1986), presidente do Chile entre 1958-1964, e ao enorme cachecol que utilizava. Como o adereço lhe fazia parecer uma múmia, logo o neologismo transformou-se em gênero masculino, *momio*, e passou a designar os adeptos das ideias ou filiados, aos partidos de direita. O termo é utilizado algumas vezes no documentário *A Batalha do Chile* para referir-se aos proprietários dos meios de produção. Dessa forma, a partir do documentário é possível ampliar a abrangência da expressão *momio*, carregada de humor e ironia. Essa questão será examinada mais adiante. Cabe ainda destacar que os cineastas, da República Democrática Alemã (RDA), Walter Heynowski e Gerhard Scheumann exploraram *momio* no filme *Der Krieg der Mumien* (1974). Heynowski e Scheumann trabalharam na DEFA (*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*) – a agência estatal de cinema e televisão da RDA, fundada em 1946, – antes de fundarem o *Studio H&S*. O filme *Der Krieg der*

Ricardo Ahumada! Presente! Quem te matou? Os *momios*". Em *Chile Memória Obstinate*, o diretor extrai o som sincronizado originalmente e insere a interpretação do tio Ignácio da sonata de Beethoven. Aqui a música assume outro papel associada ao fúnebre (Chile, 1997, entre 40min.19s. e 40min.40s.): expressando sentimento de lamentação tristeza, melancolia e perda, porém, ao mesmo tempo de recordação e de consciência política.

Em seguida, retorna a cena do café; a câmera enquadra em um ângulo frontal, mas não centralizado, o senhor Ignácio, sem óculos, com sua casaca de lã preta e seu cachecol cinza, que não está enrolado ao pescoço, permitindo ver sua camisa de flanela xadrez. A utilização de um primeiro plano – parte superior do peito – orienta o espectador a adentrar nas memórias que estão prestes a serem relembradas.

Tio Ignácio: Eu guardei todos os rolos de A Batalha do Chile na minha casa.
 Patricio Guzmán: E não tinha medo?
 Tio Ignácio: Medo? Bem, que riscos eu estava correndo? Eu tinha que guardá-los. Algo tinha que ser feito (Chile, 1997, entre 40min.40s. e 40min.50s.).

A passagem para o próximo plano é feita através do título *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas*. A sobreposição do fundo preto com as letras em branco mescla-se com a imagem do tio (Chile, 1997, entre 40min.50s. e 40min.52s.). Depois do fundo preto insere-se a imagem do senhor Ignácio em outro espaço, marcado pela penumbra. É um ambiente doméstico, uma prateleira de livros ao fundo. O tio está sentado. À sua frente uma mesa. Do lado direito uma cômoda com alguns frascos. Uma luz incide sobre o senhor que narra a aventura de ter guardado a banda de imagens do premiado documentário. A escolha do ambiente, a iluminação e o enquadramento não foram aleatórios. Esse cômodo apresenta elementos de uma pequena desorganização natural de uma casa: prateleira com livros em diagonal ou na horizontal (como se alguém tivesse acabado de retirar um exemplar ou recolocá-lo sobre os outros), frascos na cômoda e papéis, fios e um caderno ou livro em cima da mesa.

Muniem inicia com muitas pessoas em espaços diferentes pulando e cantando "Quem não salta é um *momio*". Ao serem questionados, os trabalhadores explicam: "São os donos do capital", outro reforça "são os capitalistas". Outros dois trabalhadores definem com mais precisão: "um explorador que rouba o salário dos trabalhadores" e "um *momio* é quem rouba o valor agregado do trabalhador; agora a fábrica está nacionalizada, é de todos os trabalhadores, não somos mais explorados pelos *momios*" (Der Krieg, 1974, entre 0min. até 1min.26s.).

Provavelmente, o diretor escolheu esse cômodo para despertar no espectador a associação entre o espaço aconchegante – como é a casa da família – e acolhedor – capaz de abrigar, de guardar segredo, de esconder para salvar. É na penumbra que o tio Ignácio presta seu testemunho e relembra que recebeu e protegeu os rolos de filme. Ele revela algo que, na época, era um segredo. É nesse jogo de luz e sombra, respectivamente, de recordar o passado – a luz incide sobre o tio – e de manter segredo para proteger – opacidade e ausência de luz – que Patricio Guzmán cria o efeito de revelação da “memória” de algo que precisava ser escondido no passado, mas que, quando presta depoimento (presente), pode e deve ser narrado, comunicado.

É nesse ambiente que o tio Ignácio fala ao sobrinho, não olhando diretamente para a câmera: “*Você levava os rolos aos poucos. E foi assim que organizamos um baú cheio de materiais*” (Chile, 1997, entre 40min.51s. e 40min.57s.). Ao falar do baú movimentava suas mãos, em uma linha imaginária convexa que ilustra a imagem de preencher um espaço, uma característica normal de, no ato de falar, imitar com um gesto, auxiliando explicar a ação. Usar a terceira pessoa do plural – “organizamos” – reforça a cumplicidade entre sobrinho e tio e, ao mesmo tempo, compartilha a experiência do passado. Imediatamente o senhor Ignácio reforça a importância de guardar os rolos das imagens que viriam a compor o documentário. Não apenas para reforçar os laços de parentesco e de cumplicidade, mas para o devir histórico, revelando a consciência e a percepção da importância do que faziam juntos: “*Sei que eu teria que fazer. Não apenas por você*” – e nesse momento a câmera, em um movimento, filma-o em primeiro plano – “*mas pelo que significava, para recordação no futuro*” (Chile, 1997, entre 40min.58s. e 41min.05s.). Novamente o diretor deliberadamente aproxima o espectador do senhor com idade avançada e que foi o guardião, não apenas dos rolos de película, mas também da memória social.²⁵⁹

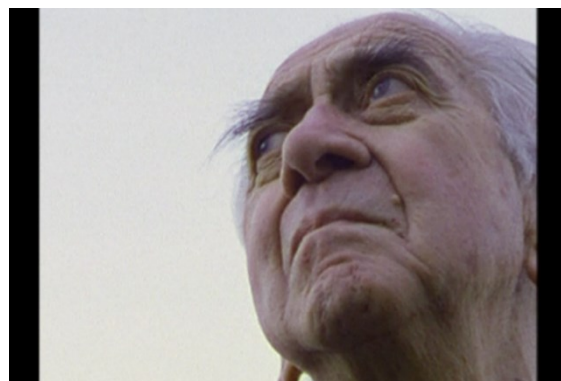
²⁵⁹ A memória é o fio condutor de *Chile, Memória Obstínada* e outros documentários do diretor e roteirista Patricio Guzmán: *O caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015) e *A cordilheira dos sonhos* (2019). No caso de *O primeiro ano* (1972) e *A Batalha do Chile* (1975-1979) compreende-se que a problemática da memória é uma linha transversal que percorre a narrativa fílmica. No entanto, cabe salientar que ao compreender a memória como processo e produto histórico-social e que a sua construção / reconstrução é sociocomunicativa e ocorre no e a partir do presente, o processo de ressignificação estará marcado profundamente por problemáticas e interpretações do contexto e da conjuntura em que determinadas memórias são evocadas. É indispensável também reconhecer a coexistência de

Figura 9: Fotograma de Ignácio Valenzuela em frente ao Memorial Detidos-Desaparecidos.



Fonte: Chile (1997, 41min.06s.).

Figura 10: Fotograma do enquadramento para reforçar o testemunho e a memória.



Fonte: Chile (1997, 41min.10s.).

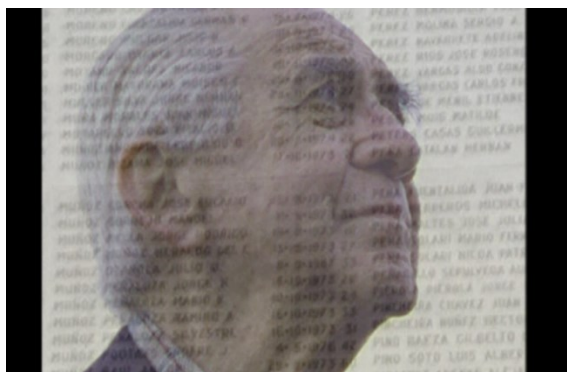
Enquanto expressa sua última ideia – “*mas pelo que significava, para a recordação no futuro*” – altera-se novamente o ambiente. A câmera fixa registra o andar lento do tio Ignácio em direção a um muro acinzentado com rochas na sua base (ver Figura 09). É possível identificar que não é apenas uma construção de concreto, mas um monumento relacionado diretamente à memória e ao ato de recordar: o tio Ignácio está em frente ao *Memorial Detidos-Desaparecidos e Executados Políticos no Cemitério Geral de Santiago*²⁶⁰. Há uma mudança de plano e o enquadramento da câmera é de baixo para cima, filmando o homem de perfil, com a cabeça levemente erguida. Os seus olhos voltados para cima observam, fixos e reflexivos o monumento (Chile, 1997, 41min.10s.). Esse *contra-plongée* coroa o poder do testemunho e da memória do tio Ignácio (ver Figura 10).

Na passagem para o próximo plano, mesclam-se o rosto em perfil do senhor e a imagem do monumento – é possível ver nomes grafados no concreto. Na montagem criou-se o efeito de leve movimento da cabeça erguida que, com os olhos voltados para cima, observa algo mais alto com atenção para captar cada detalhe (ver Figura 11). Enquanto tio Ignácio explica o que é memória mesclam-se a cabeça de perfil nesse leve e cuidadoso movimento e a imagem do monumento: “*Para mim memória histórica é recordar os fatos. Especialmente relacionados com o país e, indubitavelmente, com todo mundo*” (Chile, 1997, entre 41min.13s e 41min25s.).

diferentes memórias e versões do passado e conseqüentemente, o papel político e social da ressignificação no embate conscientemente orientado com a memória hegemônica ou oficial.

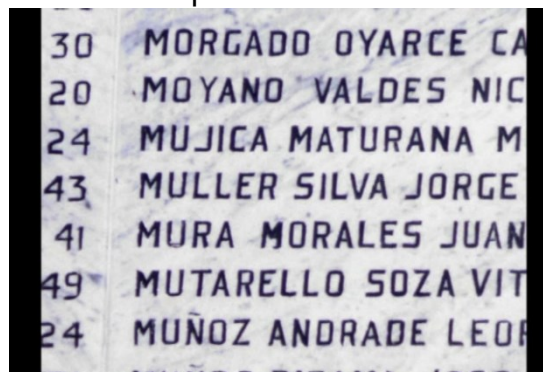
²⁶⁰ O monumento foi inaugurado em 1994. Shafir (2005; 2012) e Shafir e Droguett (2013) debatem, do ponto de vista da psicologia social, o contexto pós-ditadura no Chile e a importância de políticas da memória e da ressignificação de lugares da memória. Mais informações sobre o monumento em Artigas (2018, p. 156-157).

Figura 11: Fotograma que mescla o testemunho e memória com os nomes de vítimas do terrorismo de Estado.



Fonte: Chile (1997, 41min.18s.).

Figura 12: Fotograma que destaca Jorge Müller Silva entre as pessoas detidas desaparecidas e executadas.



Fonte: Chile (1997, 41min.40s.).

Não é objetivo desta pesquisa debater ou problematizar o conceito de memória no documentário *Chile, Memória Obstinada* ou em qualquer outra obra de Patricio Guzmán.²⁶¹ No entanto, duas ressalvas tornam-se indispensáveis. A primeira refere-se ao fato de o filme ter sido lançado em 1997, menos de uma década do fim da ditadura militar chilena, portanto, em um contexto de acalorados debates e disputas de memórias e versões sobre o passado recente do Chile.²⁶² A segunda, diz respeito à reedição, digitalização e remasterização de *A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas*. Em 1997, juntamente com a produção de *Chile, Memória Obstinada*, Patricio Guzmán revisita sua trilogia. Comparando o texto publicado em 1977 – *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas; un film chileno de Patricio Guzmán* – o documentário propriamente dito – edição do box da *Icarus Films* – e o texto publicado em 2020 – *La Batalla de Chile: História de una película* – é possível identificar alterações no texto enunciado pelo narrador. Portanto, há uma reelaboração e ressignificação de palavras e expressões. Essas alterações serão apresentadas neste capítulo.

²⁶¹ Importante destacar que essa problemática da memória, em uma perspectiva do conjunto da cinematografia de Patricio Guzmán, é debatida por Joly (2018) e Monteiro (2016; 2018; 2022).

²⁶² Uma análise na perspectiva comparada sobre o contexto de transição democrática marcado por “batalhas” pela memória histórica e por verdade e justiça pode ser encontrada em Peter Winn (2014). O autor demonstra a importância do debate e ressignificação intergeracional e a função pedagógica dos “lugares de memória” em repudiar o terrorismo de Estado e ampliar a cultura política perpassada pela problemática da memória histórica: “o que transforma um monumento morto em um memorial vivo é a atividade humana” e “durante as transições de regimes autoritários se fez evidente que uma batalha crucial nas guerras de memória do Cone Sul se lutaria por corações e mentes das gerações que eram muito jovens para terem vivido a ditadura. Esta luta por dar forma à memória histórica da juventude do país era particularmente importante para as vítimas das violações dos direitos humanos e ativistas que esperavam construir uma nova cultura política por direitos humanos que asseguraria um futuro do *Nunca Mais*” (Winn, 2014, p. 348-349).

Chile, Memória Obstinada não apenas apresenta a temática da memória, mas propõe confrontar passado e presente. A lógica diegética do documentário pode ser pensada a partir da metáfora da meada de lã e da confecção de malha: seleciona-se um personagem que, ao puxar a ponta do fio de uma meada, vai desenrolando e, com auxílio de uma agulha própria, confecciona uma peça. Em outras palavras, a partir de imagens icônicas ou referenciais, Guzmán selecionou personagens que viveram a experiência da UP e participaram de alguma forma da “batalha”.²⁶³

Portanto, o diretor chileno, em meados da década de 1990, reelaborou suas reflexões sobre memória / amnésia e lembrar / esquecer. Segundo Jorge Ruffinelli, nesse projeto cinematográfico de 1997 e nos dois documentários subsequentes – *O caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2004) – Patricio Guzmán recorreu à *A Batalha do Chile* como um “repositório incalculável” de imagens. Ruffinelli (2008, s./p.) afirma e, ao longo do seu livro, demonstra o caráter “extraordinário” da trilogia dos anos 1970. O autor é assertivo e categórico ao apresentar a ideia de que a produção cinematográfica recente de Guzmán “não existiria” sem o documentário *A Batalha do Chile*. Argumenta que as imagens captadas representavam o governo da UP e os seus “anos de utopia”.²⁶⁴

A análise realizada nessa pesquisa aponta para outra direção que a da argumentação de Ruffinelli. Em primeiro lugar, porque parte-se do princípio que o documentário *A Batalha do Chile* é mais do que um repositório de imagens. Ele é um **filme-arquivo**. Em segundo lugar porque se propõe, a partir da problemática, realizar uma análise, especialmente da terceira parte de *A Batalha do Chile – O*

²⁶³ A proposta de Patricio Guzmán em *Chile, memória obstinada* perpassa dois objetivos centrais. O primeiro encontrar e entrevistar algumas pessoas que aparecem em *A Batalha do Chile*. O segundo, exibir o documentário *A Batalha do Chile* em universidades e escolas. A partir desses objetivos seleciona e entrevista personagens que participaram diretamente da “batalha do Chile”: seguranças de confiança do presidente Salvador Allende que compunham o *Grupo de Amigos Pessoais (Grupo de Amigos Personales, GAP)*, entre eles Juan; Helena (camareira e recepcionista), Ernesto Malbran (professor), Ignacio Valenzuela (tio de Guzmán), Álvaro Undurraga (médico), Pablo Perelman e Carlos Flores (cineastas), José Balmes (pintor), Carmen Vivanco (5 familiares entre os detidos-desaparecidos), Hortência Bussi (viúva de Salvador Allende).

²⁶⁴ Sobre a obra de Ruffinelli torna-se indispensável apontar duas questões. Em primeiro lugar, foi utilizada para a pesquisa uma versão e-book do livro *El cine de Patricio Guzmán: em busca de las imágenes verdaderas* (2008). Não sendo possível precisar a paginação, utilizou-se “s.p.”. A autora optou por indicar algum elemento no texto que facilite a localização do trecho em citação direta ou indireta. No caso as informações apresentadas no parágrafo podem ser aferidas nos dois primeiros parágrafos do capítulo *Salvador Allende, forever*. Em segundo lugar, 2001, Ruffinelli publicou o livro intitulado *Patricio Guzmán*. A autora não teve acesso a essa primeira obra de Ruffinelli sobre o cineasta chileno, não sendo possível precisar as alterações realizadas e a ampliação da envergadura da obra publicada em 2008 em relação à versão de 2001.

Poder Popular – para além da caracterização do governo de Salvador Allende e das ações populares e transformações empreendidas pela UP apenas como “anos de utopia”. No próximo capítulo será analisado *O Poder Popular* (1979).

A partir da perspectiva de Cury (2017) será possível analisar as representações sobre o movimento de *pobladores*, as *tomas*, as JAP's, os *cordões industriais* e os *comandos comunais* como experiências cotidianas em seus espaços de sociabilidade e de trabalhos forjando, ao mesmo tempo, a identidade política e a identidade de classe e a consciência histórica e a consciência de classe. Conforme será apresentado neste e no próximo capítulo, a câmera nas mãos de Jorge Müller registrou as experiências compartilhadas nos anos da UP. Portanto, o próprio documentário pode ser problematizado com um “recurso de esperança” – o que tentará ser demonstrado no último capítulo da tese que versará sobre a participação da trilogia *A Batalha do Chile* na 3ª *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo* (MASP), em 1979.

A temática da memória é recorrente na produção cinematográfica de Patricio Guzmán. Cecília Ricciarelli (2011) avança no debate caracterizando os três filmes do diretor chileno no final da década de 1990 e primeira metade dos anos 2010 – *Chile, Memória Obstinada* (1997), *O caso Pinochet* (2001) e *Salvador Allende* (2004) – como “trilogia da memória”. Fabio Monteiro (2022) debate essa questão em sua tese de doutorado, como já apontado anteriormente.

Além disso, ao considerar o conceito apresentado pelo tio Ignácio, a memória estaria diretamente relacionada com a habilidade de recordar os acontecimentos da história nacional. É uma concepção estática, como se a memória fosse algo cristalizado no tempo histórico e fosse evocada em um dado momento. Para o tio Ignácio: “a maioria das pessoas tem coisas que não recordariam. É quase impossível falar com elas e levá-las à realidade” (*Chile*, 1997, entre 05min.40s. e 05min.53s.). Em outras palavras, para o tio de Patricio Guzmán a memória do passado seria igual para todas as pessoas. O que diferenciaria seria a capacidade de lembrar ou não os acontecimentos do passado nacional. Memória histórica seria o sinônimo de “história da nação”.

Em contraposição, para o professor Ernesto Malbrán²⁶⁵, “a memória só armazena o que tem um valor significativo, um valor essencial” (Chile, 1997, entre 05min.33s. e 05min.39s.). Em outro excerto do documentário, Malbrán define a memória de forma poética:

eu creio ser necessário primeiro se perguntar sobre o significado da voz da memória, de recordar. Do vocábulo “recordar”. Porque recordar vem de “re”, voltar, e “cordum”, “cordae”, coração: voltar a passar pelo coração, para despertar. Agora há uma armadilha nessa viagem de volta à memória. A memória armazena dois espelhos que refletem momentos significativos na sua vida. Porém, a armadilha, creio eu, está em não conseguir parar de contemplar essas imagens e, então, começamos a brincar com esses pequenos espelhos, com esse jogo de espelhos (Chile, 1997, entre 23min.30s. e 24min.32s.).

Nesse sentido, o ato de recordar estaria diretamente relacionado com as experiências das pessoas, com aquilo que é ou deixa de ser significativo para elas. Porque recordar é voltar a sentir o que viveu no passado. A memória ou o ato de recordar / lembrar está diretamente relacionado com as emoções e os sentimentos, mas também com os signos, os sentidos e os significados das experiências pessoais compartilhadas em determinado contexto histórico, cultural e social.

Nessa pesquisa, considera-se o conceito de memória como “processo e produto histórico-social” e que “construímos sociocomunicativamente o passado” ou “produzimos e sustentamos socialmente a memória” (Vázquez, 2018, p. 304). A memória social está em constante transformação em função das “ações de recordar”, dos inúmeros “espaços de resignificação” e das intervenções políticas. Como na sociedade coexistem diferentes interpretações e resignificações do passado, a memória social é uma arena política de debates e disputas de projetos. A memória social tem um caráter dinâmico, conflitivo e prático, mas também argumentativo. A partir dela identifica-se o episódico; interpretam-se seus símbolos, signos e afetividades que despertam; produz-se inteligibilidades sobre o passado; estabelecem-se espaços e vínculos de recordação que são compartilhados e reivindicados. Segundo Vázquez (2018, p. 304), “somos agentes que tomamos parte nas práticas conjuntas, em que construímos significados e coordenamos ações sociais”. Além disso, “fazemos memória daquilo que, no marco de uma sociedade, é significativo e afetivamente merecedor de evocação e de conferirmos sentido em

²⁶⁵ Ernesto Malbrán (1932-2014). Mais detalhes sobre esse “personagem” de *A Batalha do Chile* será apresentado no próximo capítulo.

nossas interações e através de diferentes produções (relatos, comemorações, lugares, relíquias, etc.)”.

Com base nessas ideias, a memória é compreendida como uma prática social, política e cultural – que interpreta ou ressignifica os sentidos, os significados, os signos e seu caráter simbólico – e como resultado dela. Assim, a memória não é estática ou cerrada hermeticamente. Ela é produto de um processo coletivo que, em determinado contexto e conjuntura, e, a partir de interações simbólicas, ressignifica ou reorienta a interpretação de uma experiência compartilhada. Assim, as instituições e organizações políticas, sociais ou culturais tem um papel fundamental nesse processo que é vivo e está imerso em uma realidade que possui materialidade e historicidade. Os memoriais, as comemorações, as efemérides, os discursos, os lugares e espaços de memória são resultados das interações sociais que evocam e ressignificam experiências coletivas que possuem valor simbólico e afetivo.

A memória é performática e está intrinsecamente relacionada à cultura política de uma determinada sociedade e conjuntura que apresenta problemáticas que orientam o processo de ressignificação e as ações, sobre a realidade concreta, de diferentes grupos, entidades, instituições ou organizações. Se a memória é produto de um processo e é prática social, política e cultural em um universo simbólico e ideologicamente compartilhado – experimentado e interpretado – as ações, os espaços e as diferentes formas de inteligibilidade do passado e de sua comunicação tornam-se fundamentais.

Segundo Piper e Droguett (2013. p. 23), “na prática de recordar se entrelaçam palavras, silêncios, imagens, artefatos, corpos e lugares, entre outros, e é precisamente a relação entre eles que contribui para construí-los”. Dessa forma, os espaços e os lugares de memória, bem como as comemorações e efemérides, rituais e manifestações são essenciais para a ressignificar, problematizar e historicizar as diferentes versões do passado. Portanto, compreender a memória como direito²⁶⁶ e o papel das políticas de memória²⁶⁷ permite construir memórias

²⁶⁶ Ricard Vinyes (2009, p. 56) diferencia a “memória como dever” e a “da memória como direito”. A “memória como dever” caracteriza-se por uma lógica interna marcada pelo dever moral de saber “a verdade” e transmiti-la em forma de relato, pois trata-se de um conteúdo pronto e acabado, encerrado em si mesmo. Trata-se de uma “memória imperativa”, marcada pela “unicidade discursiva” que organiza um “roteiro canônico quase universal”. Portanto, não admite a reelaboração e ressignificação permanente porque “converte o passado fecundo a memória acabada, é seca e está cerrada no passado, porque no presente convivem gerações distintas com percepções, com aproximações.

dissidentes e confrontá-las com outras versões e memórias – oficiais e hegemônicas – sobre o passado e sobre os acontecimentos históricos. A memória, nesse sentido, além de potência articuladora e transformadora, é, potencialmente, subversiva e agregadora de identidades sociais.

Olhando o *Memorial Detidos-Desaparecidos e Executados Políticos* o tio Ignácio exclama: “Quantos nomes! Por Deus. Que incrível!” (Chile, 1997, entre 41min.28s. e 41min.37s.) (ver figura 11). A câmera ainda continua filmando e realiza um *close-up* no nome de Jorge Müller Silva (ver figura 12), o câmera de *A Batalha do Chile*. Desde novembro de 1974 Jorge Müller é um desaparecido político, e, logo em seguida, volta-se para o ambiente do café. Então, o espectador ouve o testemunho do tio Ignácio:

Depois do golpe de Estado, você foi preso no Estádio [Estádio Nacional]. Pessoas da embaixada sueca vieram buscar os materiais. Eu preparei tudo, tinha o baú pronto. Depois levaram o material de Santiago a Valparaíso com grandes dificuldades: a cada momento eram parados pelos militares que queriam revistar o veículo. O motorista me contou que estavam com muito medo. Em Valparaíso, os militares queriam impedir o embarque porque era muito material. Felizmente, o capital da embarcação deu a ordem para subir o material, porque era material diplomático. E eles [militares] devem ter concordado (Chile, 1997, entre 41min.45s. a 42min.37s.).

Durante o testemunho, intercalam-se imagens do tio Ignácio no café e algumas fotografias, provavelmente feitas durante o caminho de Santiago a Valparaíso e uma fotografia do cargueiro Rio de Janeiro / Stockholm.²⁶⁸ Logo em seguida, Patricio Guzmán, em *voz off*, complementa²⁶⁹: “Dois meses mais tarde, quando saí do Estádio Nacional²⁷⁰, Frederico [Frederico Elton] e eu fomos para Estocolmo esperar a embarcação e receber os rolos, não se perdeu nenhum” (Chile,

²⁶⁷ Trata-se da “memória como direito” e refere-se às disputas de espaços públicos e de memórias e iniciativas de organizações sociais e do próprio Estado.

²⁶⁸ A primeira fotografia é de um túnel (Chile, 1997, 42min.00s.). A segunda, tirada de dentro de um carro, nela vê-se a mão de uma pessoa ao volante e pelo espelho lateral um caminhão que provavelmente os acompanha e carrega os rolos de película (CHILE, 1997, 42min.02s.). A terceira de uma autoestrada (Chile, 1997, 42min.04s.). A quarta uma placa de trânsito indicando “Valparaíso” (Chile, 1997, 42min.06s.). A última fotografia é de um navio. Nesta última, a câmera de filmagem percorre um navio apresentando ao espectador da lateral até a sua frente onde está registrado “Rio de Janeiro / Stockholm” (Chile, 1997, entre 42min.16s. e 42min.20s.).

²⁶⁹ Antes de suas palavras foi inserida uma fotografia de Patricio Guzmán e Frederico Elton ao lado da embarcação, provavelmente em Estocolmo, quando recuperaram o material filmico guardado pelo tio Ignácio e retirado do Chile via embaixada sueca (Chile, 1997, 42min.37s.).

²⁷⁰ Esse episódio da história de Patricio Guzmán será analisado nesse capítulo a partir de suas memórias registradas no livro *Chile: el cine contra el fascismo*. No capítulo *Catorce días en el camarín seis del Estadio Nacional (Del Diario de Rodaje de “La Batalla de Chile”)* (Guzmán; Sempere, 1977, s/p.).

1997, entre 42min.38s. a 42min.49s.). Enquanto ocorre esse depoimento, tio Ignacio degusta sua xícara de bebida.

Os trágicos episódios do 11 de setembro de 1973 e a prisão de Patricio Guzmán no Estádio Nacional fez com que a *Equipe do Terceiro Ano*, exceto Jorge Müller, deixasse o país e retirasse todo o material fílmico. Segundo Guzmán:

A saída da equipe aconteceu pausadamente e sem recorrer ao asilo político, porque considerávamos que o asilo político era mais importante para os dirigentes ou pessoas de maior notoriedade que nós.

Fomos abandonando o país por esta ordem: primeiro José Pino, logo eu, depois Bernardo Menz e, finalmente, Frederico Elton. Ao Frederico correspondeu a tarefa mais importante: o resgate do material. Não deixou o país até que todo o material se encontrasse organizado para ser retirado do Chile (Guzmán, 1977c, pergunta n° 47).

Guzmán ainda destaca que o trabalho de retirada dos rolos de película ainda envolveu “forças conjuntas da resistência chilena”, e que durante o resgate correram riscos “atravessando barreiras policiais e militares com o material dentro de seu veículo”. E completa: “gostaria de destacar o envolvimento nesta missão de Gastón Ancelovici y Bernardo Menz” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 47).

Segundo Guzmán, todo o material foi resgatado integralmente: “rolo por rolo, cinta por cinta. Inclusive conseguimos resgatar os textos escritos, onde constavam as transcritas das gravações”. Foi recuperada toda a sistematização de filmagens: “cada vez que filmava se cerrava uma lata de 400 pés, se anotava o título da sequência, se anotava um cadastro e essa lata eu levava para um lugar seguro e secreto que somente eu conhecia”. Bernardo Menz guardava a banda sonora em sua casa até ser levada a um lugar seguro (Guzmán, 1977c, pergunta n° 48).²⁷¹

Essas informações Guzmán compartilha em 1977 com Pedro Sempere. Observa-se que, naquele momento, quando o livro *Chile: el cine contra el fascismo* foi publicado (1977), o local secreto e seguro – onde foram mantidos os rolos de película e de som e as anotações sistematizadas – não é revelado. Em 1997 (20 anos depois), quando o filme *Chile, memória obstinada* é produzido, o responsável por guardar e proteger o material fílmico que deu origem à *A Batalha do Chile* é revelado ao espectador: Ignacio Valenzuela.

²⁷¹ Há informação que cada lata continha 400 pés de película o que equivale a aproximadamente 122 metros.

O material fílmico foi retirado de Santiago como documentação diplomática via embaixada sueca. O diplomata Harald Edelstam²⁷² chegou ao Chile em setembro de 1972. Sua fama de defensor dos direitos humanos e de causas humanitárias precedia sua chegada à embaixada sueca no Chile. Concedeu asilo político a diversos militantes e personalidades políticas da esquerda latino-americana como brasileiros, uruguaios e argentinos.²⁷³

Depois do golpe de Estado em 11 de setembro de 1973, muitos chilenos envolvidos com o governo da UP, os partidos de esquerda, as organizações e os movimentos sociais e de trabalhadores refugiaram-se na embaixada sueca. Ele foi responsável por garantir asilo político para centenas de chilenos. Segundo Germán Perontti e Jan Sandquist:

Uma vez incorporado o asilado ou asilada (...) o embaixador [Edelstam] começava a preocupar-se com seu bem-estar, com sua família e suas necessidades. Várias de suas arriscadas saídas depois do “toque de recolher” foram para percorrer as casas dos refugiados, recolhendo roupas, livros e outras coisas que eram enviadas por seus familiares (Perontti; Sandquist, 2013, s./p.; parágrafo nº 1, de *Harald como embaixador de la solidaridad*).

Perontti e Sandquist destacam não ser possível ter dados exatos para afirmar que todos que buscaram refúgio na embaixada sueca receberam intervenção ou auxílio direto de Edelstam. No entanto, os mecanismos de repressão e violência instaurados pela Junta Militar após o golpe de 11 de setembro de 1973, impeliram Edelstam:

a correr riscos para proteger documentos, como no caso das filmagens de Patricio Guzmán, que posteriormente se converteriam no famoso documentário *A Batalha do Chile* e que, exibido em todo o mundo, se transformou em um testemunho incontestável das ações violentas e da barbárie que se seguiram ao governo de Salvador Allende (Perontti; Sandquist, 2013, s./p.; parágrafo nº 4, de *Harald como embaixador de la solidaridad*).

Outro episódio destacado por Perontti e Sandquist (2013) que ilustra as ações e movimentações do embaixador sueco está relacionado com a organização

²⁷² Gustav Harald Edelstam (1913-1989) foi um diplomata sueco. Sobre sua história ver Perontti e Sandquist (2013).

²⁷³ Fernando Camacho Padilla (2015) apresenta inúmeros dados sobre a atuação política de Harald Edelstam, que, utilizando mecanismos e aparato do expediente diplomático, concedeu proteção e asilo político a inúmeras pessoas latino-americanas, mas também de nacionalidades europeia e estadunidense.

da marcha fúnebre – que também foi política – do poeta e militante do PC Pablo Neruda. Após “encabeçar a marcha pelas ruas” de Santiago, outorgou-se a Edelstam “a fama de homem com uma clara consciência sobre o significado do fascismo, inclusive para a cultura” e “um convicto lutador para salvar homens e mulheres perseguidos” (Peronetti; Sandquist, 2013, s./p.; parágrafo nº 4, de *Harald como embaixador de la solidaridad*). Devido à sua atuação política, Harald Edelstam foi expulso do Chile pela Junta Militar em dezembro de 1973. Porém, continuou atuando na linha de frente nos movimentos de solidariedade em relação ao Chile e às forças de resistência e denúncia dos crimes cometidos pós-golpe.

Além de Ignacio Valenzuela, o embaixador sueco Harald Edelstam foi um personagem importante na preservação das imagens registradas pela *Equipe do Terceiro Ano*. O traslado do material fílmico de Santiago a Estocolmo representou o início da epopeia cinematográfica do material que dará origem à trilogia *A Batalha do Chile*. De Estocolmo, as latas com as bandas de imagens e sonoras foram levadas à Espanha depois à França. E, finalmente, à Havana, em Cuba, onde nas dependências do ICAIC ocorreu todo o processo de montagem da trilogia. Essa parceria, intermediada por Alfredo Guevara – fundador e diretor do ICAIC –, foi apenas um dos passos do importante processo e movimento de solidariedade internacional. E será, exatamente, a interconexão entre exílio e solidariedade um ingrediente fundante para o documentário *A Batalha do Chile*. Além disso, os intercâmbios e a circulação de agentes culturais²⁷⁴ – cineastas, realizadores, produtores, distribuidores, críticos, entre outros –, e de bens culturais – o cinema como um produto cultural, artístico e intelectual responsável pelo compartilhamento de experiências – serão fundamentais para complementar os diferentes espaços culturais e geográficos dessa epopeia cinematográfica.

²⁷⁴ Muitos destes agentes tornaram-se, ao mesmo tempo, mediadores. Joly (2018) demonstra na sua tese como Patricio Guzmán é um “mediador cultural”. Esta pesquisa reforça o caráter de agente cultural mediador de Patricio Guzmán e de Leon Cakoff inserindo o circuito brasileiro no “itinerário transnacional” da trilogia, conforme será apresentado no último capítulo.

3.2 A INSURREIÇÃO DA BURGUESIA (1975) E O GOLPE DE ESTADO (1976): AS IMAGENS DA VIOLÊNCIA

3.2.1 O spoiler: o bombardeio ao Palácio *La Moneda*

A primeira parte de *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas – A Insurreição da Burguesia* – inicia com um *spoiler*. Na tela com fundo negro, enquanto é apresentado o título da trilogia, em letras brancas, o espectador ouve ruídos de que podem ser identificados como de aviões. Conforme avançam os créditos, os ruídos dos aviões tornam-se mais agudos e evidentes. Parecem estar perto e é possível identificar o som de “cortar o ar”. Ao findar os créditos (*A Insurreição*, 1975, entre 0min.54s. e 2min.44s.) o espectador é surpreendido com o som de uma bomba e logo em seguida é apresentado um dos conjuntos de imagens mais icônicas do cinema político da década de 1970: o Palácio *La Moneda* sendo bombardeado e em chamas (*A Insurreição*, 1975, entre 2min.45s. e 3min.20s.).²⁷⁵

As imagens que são apresentadas não foram filmadas pela câmera nas mãos de Jorge Müller. As tomadas foram registradas pelo cinegrafista da RDA Peter Hellmich, da equipe dos realizadores Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, da *H&S Studio*. Da janela de um dos quartos do luxuoso *Hotel Carrera* – localizado no lateral direita da Praça Constituição, rua Teatinos n° 180, esquina com a rua Agustinas – Hellmich ocupou o ângulo perfeito para a circunstância da tomada. E conseguiu registrar em película a intensidade das circunstâncias históricas. Logo, ao circularem tais imagens, foram adquirindo impacto social, político, militante, de luta e de resistência.²⁷⁶ No final da segunda parte da trilogia – *O Golpe de Estado* –, as imagens do bombardeio serão retomadas em mais detalhes e serão analisadas na sequência.

²⁷⁵ O título da primeira parte *A Insurreição da Burguesia* é apresentado aos 3min.17s.

²⁷⁶ *A Plaza de La Constitución* fica em frente ao *Palacio La Moneda*. Portanto, o cinegrafista Peter Hellmich da RDA, mesmo sem sair às ruas, conseguiu capturar as imagens do bombardeio e do edifício em chamas. Hoje o prédio do *Hotel Carrera* é ocupado pelo *Ministério das Relações Exteriores* incluído no complexo de edifícios públicos que compõem o Centro Cívico no entorno do Palácio *La Moneda*. Importante destacar que as tomadas registradas por Hellmich foram exibidas antes mesmo de serem inseridas em *A Batalha do Chile* (1975). Segundo Aguiar (2017a, p. 669) a ORTF “exibiu, três dias após a queda de Allende, o cerco à sede do governo, o bombardeio e os escombros do Palácio”. Em texto anterior, Aguiar (2015b) detalhou outros exemplos de imagens e reportagens realizadas pelas equipes francesas no Chile que evidenciam o que estava ocorrendo no Chile e a própria violência do processo.

Às imagens do bombardeio seguem imediatamente uma manifestação popular. Há mulheres, homens e crianças. Carregam faixas e bandeiras. Há muito entusiasmo e comemoração. Entoam e repetem com todas as forças “A esquerda unida, jamais será vencida!” (A Insurreição, 1975, entre 3min.46s. e 4min.06s.). O narrador contextualiza ao espectador:

Seis meses antes do bombardeio do Palácio *La Moneda*, o povo chileno enfrenta as eleições para renovar o Parlamento. As forças políticas se apresentam divididas em dois blocos. De um lado, a oposição de centro-direita formada pelos partidos Demócrata Cristão e Partido Nacional. E de outro, os partidos de esquerda agrupados na Unidade Popular e que apoiam um Parlamento para Salvador Allende. (A Insurreição, 1975, entre 3min.21s. e 3min.46s.).

Com este texto do narrador, anuncia-se que a narrativa fílmica será reconstruída retrospectivamente seis meses antes do bombardeio e começará pelas eleições parlamentares descritas como fortemente marcadas pela polarização política. As eleições e esse clima de polarização foram enunciados no início do capítulo anterior. A partir das eleições parlamentares, ao espectador será sistematizado um panorama geral até o dia 11 de setembro de 1973 que passará por todas as estratégias dos partidos de centro-direita, dos grupos de extrema-direita, denominados de “fascistas”, do parlamento e do poder judiciário, dos segmentos da sociedade civil e do empresariado para articular e fomentar a derrocada do governo da UP e destituir o presidente Salvador Allende. Essas questões serão analisadas a seguir. Nesse primeiro momento, o interesse estará centrado nas imagens da violência. Para problematizar tal característica das imagens, recorre-se ao conceito de “cicatriz da tomada” e, por conseguinte, às “circunstâncias das tomadas” e à “intensidade da imagem”. A partir dessas questões, será possível historicizar e materializar a “intencionalidade das imagens” que, por um lado, podem adquirir seu caráter de impacto social e político enunciado anteriormente, e por outro, ditar a cadência de cada uma das duas partes da trilogia.

3.2.2 A cicatriz da tomada em *A Batalha do Chile*

Como apontado anteriormente, *A Batalha do Chile* é um documentário no formato do cinema direto²⁷⁷, com tomadas em primeira mão, registradas no calor dos acontecimentos. Ramos desenvolve o conceito de “cicatriz da tomada”. Nesse caso, é indispensável considerar a “circunstância da tomada” e a “intensidade da imagem”. Algumas observações são importantes, pois as imagens “têm sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda” (Ramos, 2005, p. 159-160). Nesse caso, a intensidade das imagens é, em parte, equivalente à “intensidade da vida no mundo” (Ramos, 2005, p. 162). A câmera²⁷⁸ e sua presença e a intencionalidade do sujeito-da-câmera²⁷⁹ precisam ser consideradas na constituição dos planos-sequência.²⁸⁰ A circunstância da tomada está sempre interconectada entre a temporalidade e espacialidade da ação. No caso de *A Batalha*

²⁷⁷ Conforme apontado no final do capítulo anterior, a partir do final dos anos 1950, inovações tecnológicas – com aparelhos portáteis de gravação de som e imagem – interferiram diretamente na forma de registro audiovisual e na concepção de documentário. O que convencionou-se denominar de “cinema direto” está relacionado com a tradição estadunidense de Robert Drew e canadense do *Office National du Film/National Film Board* (ONF/NFB) (Ramos, 2005, p. 174). Já o “cinema verdade” (“cinéma vérité”) à tradição francesa de Jean Rouch e Edgar Morin. Os documentários dirigidos por Guzmán na década de 1970 tangenciam os pressupostos do cinema direto. Aguiar (2015a, p. 134) elenca uma série de elementos que caracterizariam o cinema direto no documentário *O primeiro ano* (1972), por exemplo.

²⁷⁸ Ramos (2005), propõe pensar a câmera – a máquina que capta as imagens – associada à aparelhagem que capta o som – estando estas acopladas ou não uma à outra – como uma tecnologia que possui automatismo e que imprime, em um suporte, o registro, a marca, a impressão da circunstância da tomada (Ramos, 2005, p. 160; 167-168; 185-186). Nas palavras do autor, “o mundo *transcorre* enquanto o suporte também *transcorre*” (Ramos, 2005, p. 185). No caso do documentário *A Batalha do Chile* o suporte original era a película. As observações e teorizações de Ramos são fundamentais especialmente as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*: como a evolução da tecnologia a partir da década de 1960 permite a captação das imagens e dos sons no contexto da realidade social filmada ou no calor dos acontecimentos e em circunstâncias marcadas pela intensidade das imagens, especialmente das violências.

²⁷⁹ O sujeito-da-câmera não pode ser resumido a uma pessoa que sustenta o aparelho que vai registrar em película o dinamismo, o movimento e o ritmo dos acontecimentos (Ramos, 2005, p. 186-188). A singularidade do sujeito-da-câmera “é existir para a circunstância de mundo no qual está inserido, sendo determinado em comutação pelos outros sujeitos que também vivem essa circunstância, ao mesmo tempo que se lança e existe através da experiência do espectador – sujeito que nunca está presente na circunstância da tomada” (Ramos, 2005, p. 186). O sujeito-da-câmera “vê e é visto”, “fala e ouve”. A evolução da tecnologia nos anos 1960 e 1970 ampliaram essas capacidades do sujeito-da-câmera e a reflexão sobre a ética do registro e da utilização das imagens.

²⁸⁰ Na linguagem cinematográfica o termo “plano-sequência” refere-se ao registro de uma circunstância, de sequência de planos sem o corte, na tentativa de “reproduzir a realidade”, de captá-la da forma e na intensidade em que um processo se desenrola. No entanto, o cinema é representação e não reprodução tornando-se indispensável problematizar as noções de “real/realista” e “transparente” (Aumont; Marie, 2003, p. 231-232). De qualquer forma, o plano-sequência é uma tentativa do cineasta de registrar “a circunstância da tomada” e a “intensidade das imagens” ou a “intensidade da vida no mundo” (Ramos, 2005, p. 160-162).

do Chile, especialmente nas duas primeiras partes – *A Insurreição da Burguesia* e *O Golpe de Estado* – há um conjunto de planos-sequência realizados por Jorge Müller com muita maestria e que agregam não apenas uma valoração técnica e estética, mas contribuem para o impacto social e político das imagens.

O espectador – e a intensidade da relação de comutação com o sujeito-da-câmera – em um movimento de “lançar-se em direção à tomada e sua circunstância”, realiza a “fruição espectral” (que também é de expectativas)²⁸¹. O que conecta o espectador e o sujeito-da-câmera é carga de emoção, de “repercussão de alta sensibilidade”, de intensidade das imagens. Esse movimento de troca dá origem à “imagem-câmera” que, para Ramos, é uma “imagem reflexa”: “o automatismo da imagem reflexa nos assusta e comove, determinando a forte carga de emoções que cerca a configuração dessa imagem” (Ramos, 2005, p. 159; 188).²⁸²

Para Ramos, a “imagem-câmera” – produzida na “circunstância da tomada” – está, em sua essência, vinculada ao mundo representado. Justamente o caráter reflexo das imagens cinematográficas, como representação, que possibilita ao espectador identificá-las e identificar-se (ou não) com elas, percebê-las – com seus sentidos, sensações e emoções –, reconhecê-las e, talvez, reconhecer-se (ou não) nelas e a partir delas, no contexto da fruição. Pensar a imagem-câmera, a representação, exige considerar “a intencionalidade do sujeito” que manuseia o instrumento “câmera” e “a percepção futura do espectador”: “O sujeito-da-câmera compõe, sempre baseado na imagem do mecanismo, a dimensão daquilo que, no momento de formação da imagem na tomada, aponta para o espectador” (Ramos, 2012, p. 17).

No caso das duas primeiras partes da trilogia, torna-se fundamental problematizar e historicizar as imagens da violência a partir da intensidade das circunstâncias históricas registradas, no contexto da Guerra Fria Global e da Guerra Fria Interamericana – na articulação do global, do regional e do local – e as intencionalidades dos registros – na conjuntura do governo de Salvador Allende –, e de como são utilizadas para a construção da narrativa fílmica.

²⁸¹ Para Ramos (2005, p. 187) “o que constitui o sujeito-da-câmera e permite a sua percepção pelo espectador é o traço, a marca, de caráter indicial, que o sujeito-da-câmera deixa em um suporte que *transcorre* na câmera à medida que *transcorre* a circunstância”.

²⁸² É importante destacar que, para Ramos (2005, 2008, 2012), “imagem reflexa” não significa que a circunstância registrada é o reflexo exato da realidade. Aqui optou-se em utilizar a expressão do autor. No entanto, ao longo do texto precisou-se a utilização da expressão “representação”.

3.2.3 Entre as ações da *Frente Nacionalista Pátria e Liberdade* e do Partido Democrata Cristão: a escalada fascista

Em *A Insurreição da Burguesia* a expressão “fascismo”²⁸³ aparece na narrativa fílmica cinco vezes e a expressão “fascista(s)” quatro vezes. Em *O Golpe de Estado* respectivamente, cinco e sete vezes. Em *O Poder Popular*, “fascismo” duas vezes, e “fascista(s)”, quatro vezes. As expressões são utilizadas para referir-se aos grupos de extrema-direita que apostam em atos violentos e iniciativas terroristas para reforçar as tentativas golpistas. Na primeira parte da trilogia, o grupo paramilitar ultranacionalista e de extrema-direita *Frente Nacionalista Pátria e Liberdade* (FNPL) – e seu símbolo, a aranha negra – são a expressão do “fascismo” e uma das mãos articuladas nos eventos e conjunturas do processo de Golpe de Estado no Chile.

Segundo Mario Amorós (2020), o grupo *Pátria e Liberdade* e seus discursos e ações violentas e, por vezes, terroristas, receberam amplo apoio e tiveram como canais de comunicação a imprensa de orientação política de direita, como o periódico *El Mercurio* e alguns programas semanais em estações de rádio. Segundo o autor, seu presidente e principal representante Pablo Rodríguez Grez²⁸⁴. No contexto das eleições presidenciais de 1970, Pablo Rodríguez Grez fundou o *Comite Cívico Pátria e Liberdade*. Em 01 de abril de 1971, Rodríguez anunciou a criação da FNPL como mais uma força política nacionalista que não pouparia esforços para evitar o avanço do comunismo no Chile. O grupo *Pátria e Liberdade*, entre 1970 e 1973, manteve relações estreitas com o Partido Nacional e a Democracia Cristã, com as principais lideranças das agremiações, setores e segmentos do empresariado chileno. A FNPL atuou ao lado da extrema-direita e das classes mais abastadas desde a *Marcha de las Cacerolas Vacías* (01/12/1971), passando pelo *paro de octubre* (1972) e pelo *el tancazo* (29/06/1973), até o Golpe de Estado

²⁸³ Optou-se ao longo do texto em utilizar a palavra fascismo entre aspas. O conceito utilizado nos contextos das ditaduras militares e civis militares na América Latina é amplamente debatido historiograficamente. Como a expressão é amplamente utilizada na trilogia *A Batalha do Chile* optou-se em utilizá-la entre aspas e nos capítulos 2 e três demonstrar como o debate sobre o “fascismo” estampava as revistas como *Chile Hoy* e *Punto Final*.

²⁸⁴ Pablo Rodríguez Grez (1937-) estudou na Faculdade de Direito da Universidade do Chile onde começou sua atuação política no grupo *Juventude Radical de Chile*, ligado ao Partido Radical.

(11/09/1973). Segundo Amoros, durante a ditadura de Augusto Pinochet muitos dos seus membros atuaram na DINA²⁸⁵.

De acordo com Casals (2017, p. 60-61), no dia seguinte à realização da *Marcha de las Cacerolas Vacías*, ocorreu um evento privado no Teatro Caupolicán convocado pela Confederação de Produção e Comércio (CPC)²⁸⁶. Participaram mais de sete mil representantes das principais agremiações e sociedades de desenvolvimento dos diferentes setores da economia, que serão apresentados no próximo capítulo, que, em outubro de 1972, orquestraram o locaute. Entre os convidados especiais estavam representantes do Conselho Geral do Colégio de Advogados²⁸⁷. Naquela ocasião, Orlando Sáenz, presidente da Sociedade de Fomento Fabril, em seu discurso declarou enfaticamente quais deveriam ser as ações coordenadas – a partir de 02 de dezembro de 1971 – das comissões dos grandes e médios empresários: provocar o desabastecimento, fortalecer a disciplina nos locais de trabalho, fomentar a desorganização sindical, articular a violência, controlar a política de preços, planejar um estatuto da propriedade privada. Em suas palavras, “a convocação era ampla e fazia alusões genéricas ao homem de trabalho, independente e apolítico” (Casals, 2017, p. 61).

Importante observar que entre as orientações estavam ações que afetavam a economia para provocar a desestabilização e derrubada de Salvador Allende, mas também a violência, arregimentando a participação a partir de um discurso de movimento apolítico. Essas ações são representadas na narrativa fílmica das três partes de *A Batalha do Chile*. Nesse momento, o foco de análise centrará na violência.

A primeira sequência a ser analisada é inserida após apresentar e contextualizar a ofensiva parlamentar arregimentada pelo PN e pela DC contra o governo da UP em que leis e projetos apresentados pelo presidente da república, seus ministros e senadores ou deputados são recusados.

Jorge Müller, com a câmera nas mãos, registra, em tomada frontal, em plano geral, membros do grupo *Patria e Liberdade* paramentados com camisas brancas, com braçadeira com o símbolo da aranha negra no lado esquerdo, com capacetes e

²⁸⁵ Amoros (2020) cita o nome dos militantes da FNPL Michael Townley e Mariana Calleja como atuantes na DINA.

²⁸⁶ A *Confederación de Producción y Comercio* foi fundada em 1935 e reunia as principais agremiações e associações de diferentes segmentos do empresariado chileno.

²⁸⁷ Consejo General del Colegio de Abogados (CONUPIA).

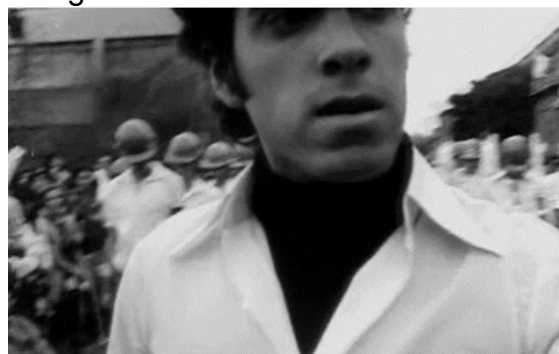
escudos. Segundo uma anotação de Guzmán (1977a, p. 89), alguns membros do grupo empunhavam uma arma de defesa feita com dois cabos de madeira unidos com uma corrente (um *linchaco*). Muitos participantes carregavam bandeiras com o símbolo do grupo. Entoavam as frases de ordem com veemência. Uma voz feminina repete: “Nacionalismo... Presente”. E o grupo responde com ênfase: “Frente Nacionalista Pátria e Liberdade!”. A jovem entoava o comando: “Chile, único! Chile, grande! Chile, livre!”. E o grupo responde: “Chile, avance!”. Essas frases são repetidas em toda a sequência. O narrador apresenta: “Estamos frente a uma unidade de choque do grupo fascista *Pátria e Liberdade*”. Enquanto há fala do narrador, Müller enquadra em tomada frontal um plano médio, três membros do grupo. Todos estão com a cabeça baixa. Em seguida, um giro, com uso de um plano detalhe, filma a insígnia do grupo – a aranha negra – no braço de um dos seus membros (ver figura 13). Neste momento, um dos jovens enfrenta a câmera com seu escudo e avança empurrando Jorge Müller. Seu olhar e atitude são de intimidação (ver figura 14). No entanto, Müller, com um movimento de *zoom*, enquadra no primeiro plano o rosto daquele que o intimidou, registrando a “cara” do “fascismo” (A Insurreição, 1975, entre 36min.46s. e 37min.38s.).

Figura 13: Fotograma do símbolo da FNPL em plano detalhe.



Fonte: A Insurreição, 1975, 37min.17s.

Figura 14: Fotograma de um dos membros do FNPL intimida o cinegrafista.



Fonte: A Insurreição, 1975, 37min.26s.

Depois desse plano-sequência, há um corte. Inicia-se um novo plano-sequência: de um ponto mais alto, registra, de cima para baixo, em plano geral a marcha da FNPL. É possível ver seu líder, Rodríguez. Mulheres participam do ato. Com um *zoom*, a câmera filma em um plano médio um jovem do grupo. Ele faz um “x” com os braços cruzados no peito e continua avançando – um exemplo da

violência simbólica que circunda a marcha e os membros do grupo. O recurso ao plano geral permite uma visão da totalidade da movimentação. As bandeiras com o símbolo da aranha negra, carregadas com orgulho, tremulam. Cinco senhoras idosas carregam uma bandeira do Chile. Transeuntes nas calçadas acompanham a marcha. Há a intervenção do texto do narrador para sistematizar as informações ao espectador:

O conflito institucional, sozinho, não é suficiente para justificar um golpe de Estado. Também é necessário provocar a violência e o caos social. Este é o principal objetivo desta organização. *Pátria e Liberdade* constitui uma pequena porção do movimento de massas da direita. Porém, sua ideologia fascista gravita sobre alguns partidos de oposição e das Forças Armadas (A Insurreição, 1975, entre 37min.44s. e 38min.10s.).

A marcha da FNPL termina, no cair da noite, em frente à estátua de Manuel Rodríguez – um personagem do processo de independência do Chile – no parque Bustamante. Houve-se um hino militar. Todos os presentes então em posição de respeito e alguns cantam. Jorge Müller intercala o registro em planos gerais e em primeiro plano destacando, especialmente, o líder do grupo *Pátria e Liberdade*. Alguns seguram tochas e com braços cruzados formam um “x”. Em determinado momento, as lideranças estão em um dos patamares da estátua. Há um microfone, provavelmente ocorreram discursos que não foram inseridos no filme. A sequência é carregada de símbolos da violência: seja pela formação do “x” com as tochas, pelos rostos e olhares intimidadores e de uma seriedade marcada pelo ódio. Além disso, há um hino militar e estão perante um dos personagens históricos ligado às guerras pela independência no século XX. Toda a cena é uma conclamação a lutar para tornar o Chile independente da UP e do “comunismo” (A Insurreição, 1975, entre 38min.12s. e 39min.23s.).

O texto do narrador, diferente dos anteriores, faz uma denúncia:

Entre seus dirigentes e ideólogos estão antigos funcionários do serviço de informação dos Estados Unidos no Chile. Seus patrocinadores são as grandes organizações patronais: a Sociedade Nacional de Agricultura e a Sociedade de Desenvolvimento Industrial. Porém, o maior apoio provém do Departamento de Estado Norte-americano. Em 1974, alguns ex-funcionários desse departamento revelaram que naquele período a CIA mantinha 40 agentes de primeira classe no Chile, muitos eram instrutores do grupo *Pátria e Liberdade* (A Insurreição, 1975, entre 38min.40s. e 39min.14s.).

Em primeiro lugar, as denúncias sobre o financiamento e o apoio das organizações patronais podem ser conferidas em maiores detalhes em Amorós (2020) e Casals (2017). A utilização da expressão “fascismo” para caracterizar a FNPL é possível ser historicizada com algumas edições e reportagens dos periódicos *Chile Hoy* e *Punto Final*, especialmente a partir do locaute de outubro de 1972.

Na edição n° 18 da revista *Chile Hoy*, Jorge de la Serna escreveu o texto *El fascismo listo para la guerra civil*. Seu texto não faz referência direta à FNPL. No entanto, anuncia que, de acordo com uma reportagem da revista *Times*, há agentes da CIA e do governo estadunidense instrumentalizando um grupo clandestino sob a sigla PROTECO (Proteção à Comunidade): “o livro com instruções para a organização clandestina ‘mais que um guia é um elemento para incitar a Guerra Civil’”. Apresenta as principais características do fascismo ligado ao grupo: não estão associados a partidos, os locais de reunião são residências, devem preocupar-se com a defesa de ameaças, mas estar prontos para “provocar futuros atos de violência” (Serna, 1972a, p. 03). Na edição seguinte, o texto de Luis Maira, *El golpe de los empresarios*, demonstra com vários dados que o locaute organizado naquele momento vem sendo orquestrados há meses e anunciados pelas organizações patronais em ações cotidianas para desestabilizar o governo de Salvador Allende (Maira, 1972, p. 06). E um novo texto de Serna com o título bastante sugestivo: *Octubre y la primavera fascista*. Refere-se a um acontecimento registrado dez anos antes. Porém, argumenta que, em outubro de 1972, novamente as forças empresariais e de direitas associam-se ao fascismo na tentativa de derrotar Salvador Allende (Serna, 1972b, p. 03)

A revista *Punto Final* no mesmo contexto, foi mais direta ao cerne da questão nas edições 168, 169 e 170. Na edição n° 168, apresentou a reportagem *Sobre el miedo se levanta el fascismo*, em que faz as mesmas denúncias em relação à PROTECO, realizada pela *Chile Hoy*. No entanto, vai além e denuncia uma série de atos e ações terroristas da FNPL. Elabora uma charge intitulada *Retrato hablado del fascismo*, indicando nomes de personalidades políticas às características físicas e elementos da vestimenta do “retratado”. Além disso, apresenta elementos da formação de Rodríguez Grez e suas ações desde a eleição presidencial de 1970, incluindo suas estreitas relações com personalidades políticas de direita, com

empresários, organizações patronais e com os Estados Unidos. Afirma que “a busca da massa por parte da ultradireita e do imperialismo ianque é o que caracteriza a presença do fascismo no Chile”. Ainda denuncia que os financiadores estão por trás de todas as ações terroristas dos fascistas: “toda a crueldade acumulada nas cabeças dos fascistas e seus partidários de conquistar o poder não encontrariam rumos se detrás deles não estivessem os recursos econômicos” (*Sobre el*, 1972, p. 02-04).

Na mesma edição apresenta uma entrevista com Edgardo Enríquez, do MIR. O título resume o tom de denúncia da conversa – *La conciliación: caldo de cultivo del fascismo*. Ao falar da urgência da luta revolucionária explica: “sem dúvida este projeto político fascista crioulo está despojado dos fins da expansão imperialista que caracterizaram o fascismo italiano e alemão e se propõe, em troca, um propósito de ‘salvação nacional’ (capitalista) dentro do pátio colonial do imperialismo”. E explicita que o fascismo é “como uma resposta da classe dominante diante da ascensão das lutas dos trabalhadores, camponeses e demais oprimidos iniciado há alguns anos e que, a partir de meados de 1970 até hoje, está amadurecendo e mantendo um aceno pré-revolucionário”. E conclui sua argumentação indicando que o fascismo é o “recurso extremo proposto por uma parte da burguesia para deter, combater e golpear a ascensão das massas exploradas”. A entrevista publica ainda a fotografia de Onofre Jarpa como uma ameaça fascista (Carmona, 1972, p. 05-07).

A edição seguinte da revista *Punto Final* é ainda mais emblemática. O título da sua capa era *La insurrección de la burguesía*. Anunciava em manchete *La vida íntima del PDC y “Patria y Libertad”* e o suplemento *El sordido mundo del fascismo*. O texto de Manuel Cabieses Danoso traçava um panorama e uma radiografia da insurreição da burguesia e dos caminhos que vinha contornando e tangenciando para derrubar o governo da UP (Danoso, 1972, p. 02-05). Denunciava no texto *La ayuda extranjera inclinó la balanza em el seno del PDC* (La ayuda, 1972, p. 17-19) as estreitas relações entre a DC desde as eleições presidenciais de 1964 e de 1970, especificamente entre sua maior liderança, Eduardo Frei, com os Estados Unidos e o imperialismo e sua inclinação ao golpismo de caráter fascista (La ayuda, 1972, p. 17-19). No suplemento da edição uma análise minuciosa sobre a FNPL, seu líder, suas articulações políticas e com as agremiações e associações patronais,

indicando nomes e denunciando ações e atos violentos e terroristas (El sordido, 1972, p. 01-08).

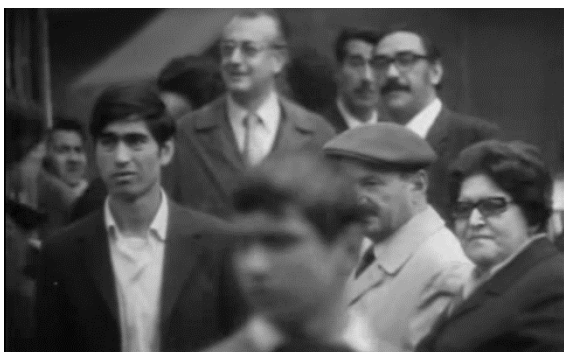
Na edição n° 170, após o fim do locaute, a revista *Punto Final* anunciava em suas reportagens a possibilidade de derrota burguesa com o fortalecimento do poder popular. No entanto, em seu suplemento, a análise sobre a relação entre o locaute e o fascismo era mais direta e pontual. Denunciava a FNPL com a proposta da PROTECO – “proteção à comunidade” ou “o fascismo à domicílio”. Nas 16 páginas do suplemento, a redação da revista, por um lado, apontava as ações fascistas e os atos terroristas de membros da FNPL e seus simpatizantes, com apoio das agremiações e associações patronais e dos partidos de direita e suas principais lideranças. E por outro, as ações dos trabalhadores para construir o protagonismo popular e responder ao locaute e suas consequências diretas (La Redaccion, 1972, p. 01-16).

Analisando os exemplos selecionados de reportagens apresentadas nas revistas *Chile Hoy* e *Punto Final*, é possível identificar que a utilização da expressão “fascismo” associada à FNPL e às ações dos partidos de direitas e dos segmentos e setores da burguesia, especialmente as relacionadas às agremiações e às associações patronais, era recorrente. Além disso, e em especial a revista *Punto Final*, as denúncias eram apresentadas de forma mais explícitas e citando os nomes e indicando ações classificadas como fascistas. De acordo com Patricio Guzmán, “o impulso inicial é filmar ‘tudo o que ocorre’ para depois buscar uma estrutura”. No entanto, em seguida afirma: “temos [*Equipe do Terceiro Ano*] descoberto que é completamente impossível filmar tudo o que passa” (Guzmán, 1977a, p. 29). Então, decidiram organizar um grande esquema e a orientação inicial era justamente consultar os periódicos, especialmente a revista *Chile Hoy*, antes de decidir onde e o que filmar. Entre as normas de trabalho da *Equipe do Terceiro Ano* estava não conceder entrevistas, fazer filmagens diárias, inclusive aos domingos, planejar a produção uma vez por semana e avaliar o processo a cada 15 dias. Deixava explícito em seu segundo ponto de orientação:

a equipe estará vinculada ao coletivo de trabalho da revista Chile Hoy, donde extrairá informações para alguns aspectos das filmagens, mas, por sua vez, todos os membros da equipe deverão deliberadamente procurar dados sobre a realidade por si mesmos ou através de terceiros que disponham destes dados (Guzmán, 1977a, p. 44).

A partir destas observações registradas por Guzmán no início dos trabalhos de filmagens em fevereiro de 1973, é possível perceber que, entre a metodologia de trabalho, estava a pesquisa em periódicos. *A Insurreição da Burguesia* explora os atentados fascistas (A Insurreição, 1975, entre 44min.57s. e 48min.44s). Desde o resultado do pleito eleitoral parlamentar as ruas de Santiago são tomadas por opositores ao governo de Salvador Allende e os grupos extremistas promovem uma série de manifestações violentas. A cidade torna-se uma arena de confronto e embate. O Narrador contextualiza: “Em 27 de abril, a Central Única dos Trabalhadores convoca um ato das massas em apoio ao governo. A presença dos trabalhadores deve impedir que as ruas de Santiago continuem sob poder dos agitadores da oposição”. A sequência começa com um *travelling* acompanhando o avançar de dois caminhões com trabalhadores que se dirigem para o centro de Santiago. As próximas tomadas exploram planos gerais e registram as marchas de trabalhadores pelas ruas entoando: “A esquerda unida jamais será vencida!”, “Trabalhadores ao poder!”, “UP! UP!”. Os caminhões com trabalhadores também avançam pelas ruas. Em outra tomada, em plano de meio conjunto, são filmados transeuntes nas calçadas que olham com desconfiança e certo temor a marcha de uma coluna de trabalhadores (ver figura 15) que, com veemência e em cadência, anunciam: “Criar, criar, Poder Popular!” e “A esquerda unida, jamais será vencida”. Outra coluna é mais enfática e direta em seu recado: “Povo, consciência, fuzil! MIR, MIR!...”. A filmagem das cenas do avanço dos trabalhadores pelas ruas é realizada em tomada lateral, provavelmente das calçadas e em plano geral (A Insurreição, 1975, entre 44min.57s. e 46min.31s.).

Figura 15: Fotograma de transeuntes que acompanham a passagem de uma coluna de trabalhadores



Fonte: A Insurreição, 1975, 46min.06s.

Figura 16: Fotograma da sede do PDC registra a ação violenta dos seus militantes.



Fonte: A Insurreição, 1975, 46min.49s.

As próximas imagens são da sede do PDC. Do alto do edifício, militantes da DC jogam pedras na coluna de trabalhadores que marcham em frente à sede. Ouvem-se tiros e gritos. O registro da tomada começa com um plano geral dos militares do PDC no alto do edifício. Após os tiros e os gritos, com um movimento de *zoom-out*, a câmera amplia o plano geral bem aberto e registra o edifício como um todo e seu entorno (ver figura 16). Em seguida, provavelmente na tentativa de identificar de onde partiram os tiros, a câmera percorre as janelas do edifício. O narrador situa geograficamente o espectador – a sede do PDC – e aponta a consequência dos ataques dos militares da DC: um trabalhador foi assassinado e seis ficaram gravemente feridos.

Há um corte e percebe-se a tentativa de, ao captar as imagens, oferecer ao espectador a intensidade da circunstância da tomada. Em plano geral são filmadas as ambulâncias – e o som sincrônico de suas sirenes – e a movimentação de carro de *carabineiros*. Registra também em plano geral, mas também explorando os planos médios e os primeiros planos –, inclusive em alguns momentos os planos detalhes (ver figura 17) – toda a movimentação de pessoas, de carabineiros armados e autoridades (os senadores do PDC Rafael Moreno e Renán Fuentealba). Registra os carabineiros disparando bombas de gás lacrimogêneo (ver figura 18). Em *off* com o som sincrônico ouvem-se os comentários das pessoas. Durante toda a sequência descrita neste parágrafo, até as cenas registradas à noite de tumulto de jornalistas e outras pessoas em frente à sede do partido, ouve-se em *off* o senador e presidente do PDC, Renán Fuentealba, discutindo com um jornalista:

Fuentealba: Tudo o que aconteceu é responsabilidade das pessoas que vieram nos provocar.

Repórter: Senador... E o morto e os seis feridos?

Fuentealba: Onde? Quais?

Repórter: Há um morto e seis feridos a bala. Nós jornalistas fomos testemunhos de quando dispararam de cima para baixo

Fuentealba: E você cre, senhor, que nós temos que deixar que nos venham a provocar aqui?

Repórter: É cristão matar o povo?

Fuentealba: Quem nos protegeu aqui?

Repórter: Você está justificando a morte de um trabalhador.

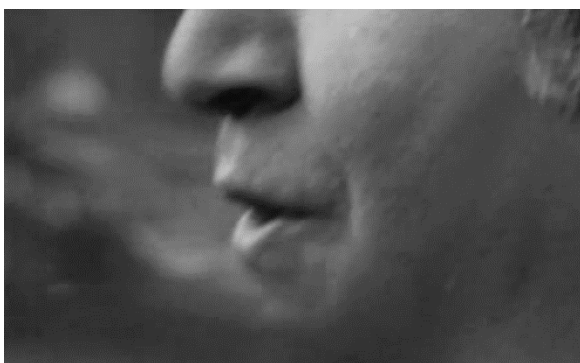
Fuentealba: Você está falando na sede do Partido Democrata Cristão!...

Você está falando na sede do Partido Democrata Cristão!... Não me ataque porque eu não tenho nada que ver!

Repórter: Senador, porque ataca um jornalista? (A Insurreição, 1975, entre 47min.17s. e 48min.01s.)

O diálogo entre o jornalista e o presidente do PDC é bastante icônico para representar a escalada da violência através das palavras e ideias difundidas por personagens políticos importantes de centro-direita e das próprias ações de integrantes ou simpatizantes destes partidos. A tentativa de justificar a ação violenta, do ataque aos trabalhadores em marcha, que resulta em assassinato e feridos, revela o “fascismo” impregnado no interior dos partidos como o PDC, a PN e o grupo paramilitar FNPL. O título do livro de Amorós (2020) resume, em parte, a escalada fascista: entre a aranha (símbolo da FNPL) e a flecha (símbolo do PDC) é possível encontrar as tramas civis golpistas contra a UP.

Figura 17: Fotograma de plano detalhe



Fonte: A Insurreição, 1975, 47min.32s.

Figura 18: Fotograma da ação dos carabineiros



Fonte: A Insurreição, 1975, 47min.40s.

Os fotogramas selecionados (figuras 15, 16, 17 e 18) são bastante representativos da destreza do manuseio da câmera nas mãos de Jorge Müller. Em *A Insurreição da Burguesia*, são habilmente explorados os planos-sequências o que dá agilidade à narrativa fílmica e a impressão de registrar o processo em seu desenrolar. Os planos-sequências parecem captar na película a intensidade das circunstâncias em seu tempo e seu espaço: usando as expressões de Ramos (2005), a “intensidade das imagens” e a “intensidade da vida no mundo”. No entanto, a escolha de filmar em plano-sequência e quando utilizar os recursos de plano-geral, plano meio conjunto, primeiro plano ou plano detalhe, são estéticas e técnicas, mas, acima de tudo, deliberadas e reveladoras das intencionalidades do “sujeito-da-câmera” e dos realizadores. Durante o processo de montagem, articular essas escolhas deliberadas e conscientes – ou em alguns casos, apenas “possíveis” – e o uso do som sincrônicos ou outros recursos sonoros também podem representar a intensidade das circunstâncias e as intencionalidades inerentes no processo.

Na montagem, ao sincronizar a conversa em *off* entre o repórter e o presidente do PDC às imagens registradas, estabelece-se deliberada e conscientemente a violência das imagens e das palavras e ideias.

As cenas seguintes registram o dia 30 de abril (A Insurreição, 1975, entre 48min.45s. e 52min.35s.) e as manifestações populares no funeral do trabalhador assassinado José Ricardo Ahumada. Participam, segundo texto do narrador, mais de 300 mil pessoas. Primeiro, são apresentados jovens colando cartazes “Isso é fascismo!” (ver figura 19). Em frente ao Palácio *La Moneda* uma multidão acompanha o cortejo fúnebre de Ahumada. Da porta do Palácio, o presidente Salvador Allende e o capitão da marinha Arturo Araya Peeters, entre outras autoridades, acompanham o cortejo. Jorge Müller registra em plano geral alguns trabalhadores organizando os companheiros. Com um zoom, a câmera registra Allende e Araya. Uma voz masculina entoia: “Companheiro José Ricardo Ahumada!”. A multidão responde: “Presente!”. Novamente, uma voz masculina enuncia “Com teu exemplo...” e a multidão completa com veemência: “Venceremos!”. Em meio à multidão, muitos trabalhadores utilizam seus capacetes de trabalho – uma importante representação da identidade de classe. Entre os planos detalhes, Müller registra nas camisas de muitos trabalhadores a foice e o martelo cruzados, símbolo do PC – uma importante representação da identidade política. Nas palavras entoadas, a consciência dos trabalhadores da conjuntura experienciada e do simbolismo do assassinato de um companheiro. Muitos carregam coroas de flores. O cortejo fúnebre foi comentado no início do capítulo porque ele é referenciado em *Chile, memória obstinada*.

Jorge Müller registra as imagens posicionado em meio à multidão e intercala plano geral com vários primeiros planos e planos detalhes. Há uma preocupação do cinegrafista da *Equipe do Terceiro Ano* em descrever em detalhes, percorrendo com a câmera o rosto e as expressões das pessoas, a tristeza e olhar distante dos familiares, os detalhes do caixão. Filma também de um local mais elevado a multidão nas ruas em plano geral bem aberto (ver figura 20) e, com o *zoom*, aproxima alguns detalhes. Novamente, em meio à multidão, registra a banda da juventude comunista e os comboios de tratores com trabalhadores que acompanham o cortejo. As palavras e frases de ordem “Companheiro José Ricardo Ahumada!

Presente!” são repetidas pela multidão. Uma voz masculina pergunta: “Quem o matou?”. A multidão responde: “Os *momios!*”

Ao final, o narrador explica que “os tramites para punir os responsáveis pela morte do trabalhador Ahumada não avançam. A justiça atua com deliberada lentidão”. Enquanto há a voz *off* do narrador, são inseridas imagens do tribunal, a câmera em primeiro plano registra o rosto dos componentes do juizado. E continua: “A Corte Suprema, de fato, assegura a impunidade dos culpados”, indicando a anuência do poder judiciário com a trama golpista.

Figura 19: Fotograma da colagem de cartazes.



Fonte: A Insurreição, 1975, 48min.58s.

Figura 20: Fotograma de plano geral aberto do cortejo fúnebre



Fonte: A Insurreição, 1975, 50min.56s.

As imagens e sons captados com uma intencionalidade, ao serem manuseados na montagem, com outras orientações, intenções e projeções, revelam a consciência e subjetividade no processo de representação. Nesse processo de produção (filmagens e montagem) e de circulação e recepção, as representações e as imagens adquirem a potência do impacto social, cultural e político. A “voz do documentário” ou a representação do contexto, conjuntura ou evento histórico a partir do ponto de vista dos realizadores indicam o compromisso e engajamento sociais e político e a consciência histórica dos realizadores, no caso a *Equipe do Terceiro Ano*, construídos no processo e compartilhados. As experiências históricas e dos realizadores são compartilhadas na obra cinematográfica que é resultado de um processo de elaboração e reelaboração, de significação e ressignificação que é artística, cultural e intelectual e que possui materialidade e historicidade.

3.2.4 O prelúdio de *O Golpe de Estado: El Tancazo* em 29 de junho de 1973

A primeira parte da trilogia termina com a tentativa frustrada de Golpe de Estado. A segunda parte da trilogia inicia-se com a mesma sequência de imagens filmadas pelo cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen e por Jorge Müller. Antes de analisar a sequência, é necessário contextualizar a conjuntura que desencadeou o evento histórico.

Desde meados do mês de maio de 1973, os empresários de vários setores dos transportes iniciam um novo locaute com paralisação das atividades econômicas. Muitos trabalhadores aderem ao movimento golpista orquestrado pelo empresariado.

Diferente do locaute de outubro de 1972, que será discutido no próximo capítulo, a narrativa fílmica denuncia a movimentação de militares. O narrador indica que, em 28 de maio, comandantes das Forças Armadas enviam uma carta aberta a Allende indicando que se declararão autônomos caso haja rompimento ou desrespeito constitucional pelo presidente. Eles já haviam se pronunciado contra a reforma educacional indicando que não poderiam “aceitar que os futuros soldados cheguem aos quartéis convertidos em marxistas”. E apresenta alguns dados: mais de 4000 oficiais, desde a década de 1950, receberam treinamento nos Estados Unidos e “durante os dois anos e meio do governo de Allende, [as Forças Armadas] têm recebido do Pentágono 45 milhões de dólares em auxílio militar”, o que representava mais de um terço dos investimentos dos últimos 20 anos. Enquanto enuncia as informações, são inseridas imagens de uma cerimônia na Marinha e rostos de oficiais são filmados em primeiro plano (A Insurreição, 1975, entre 59min.47s. e 1h.01min.12s)

Aderem também ao locaute algumas minas de cobre que paralisam as atividades. Segundo texto do narrador, estudantes da Universidade Católica apoiam os trabalhadores grevistas. São realizadas extensas entrevistas com dirigentes sindicalistas e trabalhadores que não aderiram à paralisação orquestrada pelo empresariado. É enunciado pelo narrador que, pela primeira vez, um trabalhador é recebido na Universidade Católica. Aderem à movimentação a FNPL. No dia 21 de junho os *cordões industriais* e os comandos comunais realizam marchas para enfrentar a ofensiva da oposição. A greve de trabalhadores, orquestrada pelos

setores do empresariado, finda no dia 28 de junho, quando trabalhadores que haviam aderido à greve desocupam as dependências da Universidade Católica.

No dia 29 de junho de 1973, ocorreu o evento histórico denominado *el tancazo* ou *el tanquetazo*. Durante toda narrativa fílmica de *A Insurreição da Burguesia*, é revelada a radicalização das forças de oposição ao governo de Salvador Allende. A amplificação da violência e dos confrontos transformam as ruas de Santiago em cenário de uma guerra civil. Conforme indicado nos parágrafos anteriores, desde meados de maio a ofensiva contra a UP conseguiu a adesão não apenas dos setores do empresariado e da burguesia, mas também de trabalhadores e algumas lideranças e dirigentes sindicais. As Forças Armadas também acenavam uma ofensiva.

Na abertura de *O Golpe de Estado*, enquanto são apresentados os créditos, o espectador ouve o som de um helicóptero. Logo em seguida, alguns tiros e sirenes. Algumas vozes em *off* indicam a tensão do momento. Ao findar os créditos, aparecem as primeiras imagens de um plano geral realizado por Jorge Müller que registra pessoas correndo e ao fundo um tanque militar (ver figura 21). Logo é inserido um plano geral realizado por Leonardo Henrichsen com uma multidão correndo desesperada na rua Agustina; do lado esquerdo é possível identificar o Banco Nacional do Chile; ao fundo um carro militar (ver figura 22).

As imagens da violência do Golpe de Estado que têm seu primeiro clímax no dia 29 de junho: 16 tanques do Regimento Blindado Número 2, liderados pelo tenente coronel Roberto Federico Souper Onfray, iniciam uma sublevação militar que pretendia invadir o *Palacio La Moneda* e depor o presidente Salvador Allende.

Figura 21: Fotograma do plano geral registrado por Jorge Müller



Fonte: *O Golpe*, 1976, 02min.50s.

Figura 22: Fotograma do plano geral registrado por Leonardo Henrichsen



Fonte: *O Golpe*, 1976, 03min.17s.

Segundo Gatzemeier (2014), Leonardo Henrichsen (1942-1973) nasceu em Buenos Aires (Argentina) no dia 29 de maio de 1940. O cinegrafista argentino-sueco iniciou sua carreira no noticiário *Suceso Argentino* e depois no *Canal 15* (televisão pública argentina). Em 1965, cobriu o golpe na República Dominicana e, em 1969, o *Cordobazo*. No mesmo ano, foi contratado como correspondente da *Sveriges TV* (SVT), televisão pública sueca. Trabalhou com o correspondente sueco Jan Sandqvist (1932). Juntos cobriram vários golpes de Estado na América Latina. Henrichsen fez a cobertura do locaute, em outubro de 1972, e registrou *El tancazo* no dia 29 de junho de 1973, um preâmbulo do golpe de Estado que estava sendo gestado por um segmento das Forças Armadas e resultou, no dia 11 de setembro de 1973, no bombardeio do *Palacio La Moneda*. No dia 29 de junho de 1973, Henrichsen filmou a sublevação militar e a sua própria morte.

A sequência total (O Golpe, 1976, entre 02min.48s, e 00min.00s.) intercala tomadas realizadas por Müller e Henrichsen. O texto do narrador contextualiza o evento. Ambas tomadas registram o desespero das pessoas correndo pelas ruas no entorno do Bairro Cívico. O narrador contextualiza:

Santiago do Chile, 29 de junho de 1973. Ao não poder destituir constitucionalmente o presidente Allende, a estratégia do **governo norte-americano** e da **oposição chilena** passa a ser a estratégia do golpe de Estado.

Depois do seu fracasso nas eleições parlamentares de março de 1973, a **oposição** inicia a aplicação rigorosa de um plano insurrecional [*]. No dia 29 de junho, um setor do Exército precipita os acontecimentos. Às 9h10min da manhã, um único regimento ataca o **palácio do governo** com seis tanques e alguns veículos de transporte (O Golpe, 1976 entre 2min.57s. e 3min.44s.) (grifos da autora).

Se retomarmos o encadeamento dos acontecimentos organizados em blocos temáticos em *A Insurreição da Burguesia* é possível traçar esse plano insurrecional denunciado pelo narrador logo no início de *O Golpe de Estado*:

1) açambarcamento e mercado paralelo de produtos como o objetivo de gerar o desabastecimento²⁸⁸;

²⁸⁸ A resposta da UP é imediata com a mobilização das Juntas de Abastecimento e Controle de Preços (JAPs) e o papel e participação consciente dos trabalhadores e dos comandos comunais na denúncia e na organização da distribuição dos alimentos. A consciência também é visível nas testemunhas dos trabalhadores em respeitar as regras de abastecimento e o papel histórico que desempenham no Chile de Salvador Allende. Frente ao sucesso da organização dos trabalhadores para defender o governo da UP, os parlamentares de oposição iniciam a abertura de Comissão Parlamentar Inquérito (CPI) contra parlamentares da UP e ministros com o objetivo de enfraquecer as JAPs (A insurreição, 1975). O papel das JAPs será explorado no próximo capítulo.

2) aprofundamento da crise com o boicote parlamentar da oposição, liderada pela DC²⁸⁹;

3) As organizações patronais – em diálogo e articulação com parlamentares dos partidos de direita – organizam locaute na área de transportes e da produção fabril²⁹⁰;

4) a movimentação estudantil de direita da Universidade Católica²⁹¹;

5) o locaute avança para a mineração de cobre e registra-se a greve dos mineiros²⁹².

Antes de iniciar a análise da sequência, uma observação se faz necessária em relação ao texto do narrador transcrito e às expressões destacadas em negrito. Está sendo utilizada para análise o texto com alterações realizadas nas reedições de *A Batalha do Chile* no final da década de 1990. Se comparado com o texto do narrador publicado em 1977 (Guzmán, 1977a, p. 133), no lugar de “**governo norte-americano**” e da “**oposição chilena**”, estão, respectivamente, escritos “**imperialismo**” e “**burguesia**”. E no lugar de “**a oposição**” e “**palácio do governo**”, respectivamente, “**a direita**” e “**palácio presidencial**”. No texto publicado em 1977,

²⁸⁹ *A Equipe do Terceiro Ano* denuncia as articulações da oposição para impedir que qualquer projeto de lei encaminhado apresentados pelo presidente da república, seus ministros e senadores ou deputados sejam recusados e nada referente à UP é aprovado no Parlamento. Ao mesmo tempo, parlamentares de oposição exigem a renúncia de ministros e militares apoiadores do governo de Salvador Allende. Há uma ofensiva orquestrada e sistematizada pela DC (*A insurreição*, 1975).

²⁹⁰ Apesar de ser um locaute, as organizações patronais conseguem a adesão de dirigentes de sindicatos. Muitos trabalhadores aderem à paralisação juntamente com seus patrões. As esposas dos militares se solidarizam com as esposas dos trabalhadores grevistas das fábricas e dos transportes. A resposta dos trabalhadores apoiadores da UP e do governo de Salvador Allende é manter a produção e garantir o abastecimento. Através dos *cordões industriais* e dos comandos comunais os trabalhadores assumem o controle das fábricas e das minas e encontram formas criativas de chegar ao trabalho. Essas questões serão exploradas no próximo capítulo porque em *O Poder Popular* são utilizadas as imagens registradas durante o locaute de outubro de 1972. Há destaque para os *cordões industriais* e acirram-se os enfrentamentos nas ruas – entre os defensores da UP e a oposição – em confrontos cada vez mais violentos. Observa-se nos discursos dos trabalhadores, a partir de longas entrevistas, a consciência do momento histórico que experienciam e a urgência da mobilização e da luta de classes para avançar nos programas da UP e nos rumos da “via chilena” ao socialismo (*A insurreição*, 1975).

²⁹¹ Estudantes da Universidade Católica se unem aos trabalhadores grevistas – como enunciado pelo narrador, os filhos da burguesia declaram apoio aos grevistas. Estudantes da Universidade Católica fazem marchas pelas ruas e diversas manifestações ao lado da FNPL O grupo de extrema direita *Pátria e Liberdade* declara apoio aos grevistas e, com auxílio da CIA, promovem ações violentas e terroristas. *A Equipe do Terceiro Ano* denuncia o “fascismo” e a ingerência dos Estados Unidos (*A insurreição*, 1975).

²⁹² Novamente as organizações patronais convencem parte dos mineiros do cobre a paralisar as atividades de produção. Estudantes da Universidade Católica apoiam os mineiros grevistas que aderem ao locaute. O protagonismo popular amplia-se e demonstra sua força. Reforça-se o caráter da luta de classes. Depois de 76 dias de paralisação das atividades, os últimos 500 mineiros grevistas deixam as dependências da Universidade Católica do Chile em 28 de junho de 1973 (*A insurreição*, 1975).

onde foi inserido “[*]” há uma oração complementar: “**contra o governo popular**”. Com exceção de “imperialismo” e “burguesia”, as expressões alteradas parecem ser apenas estilísticas. No entanto, ao demarcar “burguesia”, reforça-se a explicação do processo de Golpe de Estado, inclusive que dá título à primeira parte da trilogia – *A Insurreição da Burguesia* –, ao mesmo tempo, se considerar a capa da revista *Punto Final* (edição n°169, de 24 out. 1972.) comentada anteriormente, estampava-se o título *La insurrección de la burguesia* que sintetiza o conteúdo das reportagens e do complemento daquela edição, justifica, em parte, o peso e o papel da burguesia chilena no encadeamento do caos entre outubro de 1972 e os meses antecedentes ao Golpe de Estado em setembro.

Já em relação à palavra “imperialismo”, utilizada na primeira edição da trilogia, pode ser historicizada a partir de inúmeras reportagens das revistas *Chile Hoy* e *Punto Final*. Especialmente em relação à segunda, *Punto Final*, todas as denúncias sobre o fascismo e a fascistização da sociedade chilena, especialmente das camadas mais abastadas e dos partidos de centro-direita, estão diretamente ligadas ao imperialismo estadunidense. A expressão “imperialismo” está presente em várias manchetes e nos textos apresentados nos periódicos. Portanto, faz sentido, no texto de denúncia enunciado pelo narrador na primeira edição (década 1970), reforçar o papel do imperialismo ao associar-se à burguesia nacional entreguista, aos partidos golpistas de centro-direita (PDC e PN, principalmente), ao periódico *El Mercurio* e às Forças Armadas. Peter Kornbluh (2023) descreve em detalhes “a fórmula para o caos” (projeto FUBELT) que incluiu o assassinato de René Schneider antes da posse de Allende e a participação dos Estados Unidos por detrás dos acontecimentos. Kornbluh (2023) também analisa que o processo de desestabilização da democracia chilena, especialmente do governo da UP, que estava orquestrado e operacionalizado pelo governo estadunidense. Interconectando as informações da pesquisa histórica de Kornbluh (2023), as inúmeras reportagens nas duas revistas citadas, que denunciam a fascistização da sociedade chilena e os interesses do imperialismo, os ataques ao governo de Salvador Allende empreendidos por *El Mercurio* – com financiamento dos Estados Unidos (Kornbluh, 2023, p. 113-116) – a orientação da *Equipe do Terceiro Ano* em denunciar utilizando a expressão “imperialismo”, traz consigo toda historicidade e materialidade do contexto em que o filme foi produzido, meados da década de 1970, em Cuba.

As cenas registradas por Leonardo Henrichsen (O Golpe, 1976, entre 03min.09s. e 04min.12s) conseguem captar toda a intensidade e violência da circunstância da tomada. De acordo com Guzmán (1977c, pergunta n° 45), ao ouvir os primeiros tiros, o cinegrafista Leonardo Henrichsen saiu do *Hotel Crillón* e na rua Agustinas – entre Morandé e Bandera – posiciona-se com sua câmera e inicia a tomada²⁹³. À sua frente um carro militar com alguns soldados que disparam para o alto com o intento de dispersar a multidão. Henrichsen filma todo o plano-sequência do carro militar: a movimentação dos golpista e a fuga desesperada dos transeuntes. O cinegrafista registra, com detalhes, a performance, os disparos e as ameaças dos militares. Por fim, Henrichsen filma sua própria morte²⁹⁴.

Posicionado em frente ao Banco Central do Chile, na rua Agustina, o cinegrafista argentino registra em plano geral, com aproximações em *zoom*, da chegada de um carro militar com quase uma dezena de militares. Os militares, com armas na mão, descem do carro e começam a ameaçar aos transeuntes, apontando suas armas. Em um determinado momento parece haver um corte no plano-sequência, há um civil caído ao chão que logo se levanta e um militar o ameaça com uma arma (ver figura 23).

²⁹³ O escritório da televisão sueca, *Sveriges TV* (SVT), localizava-se a uma quadra da Praça *Constitución*, em frente ao Palácio *La Moneda*. Quando teve início a tentativa de golpe, aos primeiros disparos de arma de fogo, o correspondente sueco Jan Sandqvist ligou para a SVT na Suécia para comunicar a iminência de um Golpe de Estado. Enquanto isso, Henrichsen, sozinho, sai à rua para registrar as imagens Guzmán (1977c, pergunta n° 45).

²⁹⁴ O cineasta Andrés Habegger em seu documentário *Imagem Final* (2008) problematiza os rumos das investigações sobre o caso (Magnasco, 2011). Somente no século XXI, e mesmo com a imagem do atirador registrada, a sua identidade foi revelada: Héctor Hernán Bustamante Gómez.

Figura 23: Fotograma em que Henrichsen registra um militar ameaçando um civil.



Fonte: O Golpe, 1976, 03min.47s.

Figura 24: Fotograma militar golpista atira na direção de Henrichsen



Fonte: O Golpe, 1976, 03min.51s.

Na continuidade da cena, o mesmo militar aponta a arma para a rua, na direção de onde está sendo filmado e atira (ver figura 24). No entanto, momentos depois, os militares sublevados apontam arma em direção a Henrichsen. O militar que está no chão atira em direção ao cinegrafista (ver figura 25). Depois o militar em cima do carro também atira em direção àquele que filma (ver figura 26). Durante toda sequência escutam-se os tiros contínuos de metralhadoras. Henrichsen não titubeia em filmar toda a movimentação dos militares no carro. Eles apontam e atiram diversas vezes em direção ao cinegrafista. A cena termina com a câmera filmando o chão ou algo parecido, provavelmente porque o cinegrafista caiu ao chão.

Sobre o tiro que assassinou Henrichsen, Gatzmeier (2014, p. 214) indica que dois soldados apontam suas armas e dispararam na direção ao cinegrafista: um militar está no veículo e outro no chão: “o informe da autópsia comprova que a projétil mortal saiu da arma do atirador que estava no solo”. Porém não há consenso sobre essa versão.

Figura 25: Fotograma outro militar golpista atira na direção de Henrichsen



Fonte: O Golpe, 1976, 03min.56s.

Figura 26: Fotograma militar do golpista em cima do carro que atira na direção de Henrichsen



Fonte: O Golpe, 1976, 04min.04s.

Essa sequência (ver figura 23, 24, 25 e 26) permite pensar o conceito de “cicatriz da tomada” e a violência que permeia a “circunstância da tomada”. Empréstado a metáfora de Ramos, as tomadas registradas por Henrichsen conseguem capturar o transcorrer do evento histórico e de toda intensidade e tensão daquele breve momento, enquanto a película transcorre no maquinário da câmera. Permite também pensar sobre “sujeito-da-câmera” que ultrapassa a condição de cinegrafista que sustenta um aparelho de registrar imagens. Ele está inserido em uma circunstância de mundo, naquele caso, uma experiência violenta que sintetiza a conjuntura vivida no Chile e que anunciar o que virá nos próximos meses. O espectador, ao assistir tais cenas, mergulha naquele cenário, naquele evento, em toda sua intensidade. A fruição do espectador contribui para o processo de potencializar o impacto social e político de tal sequência.

Eduardo Labarca (1938) dirigiu o noticiário da *Chile Films* intitulado *Chile Junio 1973*. Este noticiário foi o primeiro que revelou as tomadas registradas por Henrichsen. Há informações que, no primeiro momento, a câmera foi escondida em um tubo para escoamento de água, mas logo recuperada por seguranças do governo e levadas até a casa onde residia Salvador Allende e sua família, na rua Tomás Moro, no Bairro Alto. No dia seguinte, o material foi encaminhado diretamente para Eduardo Paredes, presidente da *Chile Films*, que passou a receber outros registros do mesmo episódio. Com todo material recebido, Labarca produziu o noticiário que, depois de apresentar a conjuntura violenta que experienciava o Chile sob governo da UP, apresenta imagens de cinco tanques blindados em frente ao Palácio *La Moneda* e soldados armados, com sons de tiros (Chile, 1973, 13min.47s.

e 13min.55s). Um letreiro com o horário das 10h e 35 min é inserido na tela e depois imagens registradas de pontos mais elevados sobre a multidão nas ruas acompanhando o evento, tanques e o palácio com marcas de bombardeio, um corpo é colocado em uma ambulância. Uma nova inserção de informação: “22 mortos, mais de 100 feridos” e imagens de pessoas sendo atendidas com ferimentos. Uma ambulância é filmada em alta velocidade em uma das ruas centrais de Santiago. Pessoas são levadas por macas. No chão marcas de sangue. (Chile, 1973, 14min.12s. e 14min.51s). Imediatamente a seguir anuncia na tela: “Na Agustinas morreu o cinegrafista Leonardo Henricksen [sic]”. No texto enunciado pelo locutor: “O cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen morreu enquanto cumpria sua missão profissional, em Agustinas com Bandeira”. Nova inserção de texto na tela: “O assassinaram porque filmou isso” (Chile, 1973, 14min.12s. e 15min.03s). Depois do texto são inseridas as tomadas realizadas por Henrichsen. As imagens foram registradas em preto e branco, mas são apresentadas coloridas no noticiário. Enquanto transcorrem as imagens nenhum som é inserido. O que permite ao espectador ouvir os tiros que são disparados pelos militares em direção ao cinegrafista. Ainda repete da cena em câmera lenta o que permite “apreciar” em detalhes toda a movimentação daqueles militares envolvidos na sublevação militar, os tiros sendo disparados e o assassinato de Leonardo Henrichsen (Chile, 1973, 15min.03s. e 19min.37s). O noticiário termina informando sobre o processo de desarticulação do movimento golpista.

As forças legalistas, comandadas pelo general Carlos Prats González²⁹⁵, reagiram prontamente e impediram o êxito do golpe. Apesar do fracasso, o evento foi violento. De acordo com Gatzemeier (2014, p. 214), além do cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen, 22 pessoas morreram, 15 delas civis, e outras dezenas ficaram feridas (no noticiário indicava uma centena). Vários militares envolvidos foram acolhidos na Embaixada do Equador e deixaram o país. Os golpistas capturados foram submetidos a um julgamento militar e no dia 20 de setembro de 1973 foram inocentados.

Antes de compor o documentário *A Batalha do Chile*, a tomada filmada por Henrichsen já era conhecida no Chile: O noticiário *Chile Junio 1973* estreou em

²⁹⁵ O general Carlos Prats (1915-1974) foi Ministro do Interior (1972-1973), Ministro da Defesa (1973) e Comandante em Chefe do Exército (1970-1973). No cargo de Comandante em Chefe foi antecedido por René Schneider (1913-1970), assassinado em 25 de outubro de 1970 dentro do Projeto FUBELT, e sucedido por Augusto Pinochet (1915-2006).

algumas salas de cinema em Santiago no dia 20 de julho de 1973. No dia 24 de julho, o noticiário foi retirado de circulação através de uma ordem judicial. No entanto, ele já circulava o mundo. Devido ao convênio entre a *Chile Films*, foi enviado a Cuba. Segundo *Aguilar (2015b, s./p., parágrafo 23)*, a televisão estatal francesa ORTF exibiu as imagens filmadas por Henrichsen, no dia 27 de julho de 1973. A sequência foi exibida no *Festival de Leipzig (1974)* e no *Festival Internacional de Curta-metragem* de Moscou (1975). Portanto, a tomada filmada por Henrichsen já havia circulado antes de ser incluída nas duas primeiras partes do documentário da *Equipe do Terceiro Ano*.

Voltando às imagens inseridas em *Golpe de Estado, A Equipe do Terceiro Ano* filma o mesmo carro, mas em outro ângulo: na rua Huerfanos – entre Morandé e Bandera. Nas palavras de Guzmán, “temos o ponto de vista da câmera do disparo e Henrichsen tem o ponto de vista do disparo recebido” Guzmán (1977c, pergunta n° 45). O evento histórico da sublevação militar (29/06/1973) – que representou um prelúdio do Golpe de Estado (11/09/1973) – tem as sequências filmadas por Henrichsen e por Jorge Müller (*Equipe do Terceiro Ano*). Enquanto são apresentadas outras imagens das ruas tomadas pelos carros e tanques militares em frente ao palácio *La Moneda*, o texto do narrador orienta o espectador:

Durante uma hora, os tanques trocam disparos com os carabineiros da guarda presidencial, que se encontram no interior do Palácio *La Moneda*. Nestes primeiros instantes morrem 22 pessoas. O Parlamento, o Poder Judiciário e os partidos opositores mantêm-se em silêncio. Entretanto, as tropas golpistas não recebem o apoio do restante das Forças Armadas (O Golpe, 1976, entre 04min.21s. e 04min.55s).

Ao final da fala do narrador é apresentada uma imagem de um helicóptero sobrevoando. E ele anuncia que as tropas legalistas iniciam o contra-ataque para conter a ofensiva frustrada. São apresentadas imagens borradas do confronto, mas ouvem-se tiros disparados. No plano geral, Müller filma a movimentação de militares legalistas (ver figura 26) e em um plano geral mais aberto e filmado de cima, provavelmente de um edifício, é possível o clima de conflito nas ruas, as pessoas tentam se esconder atrás de um monumento, mas algumas tentam correr. Müller, com recurso de *zoom*, aproxima para registrar as pessoas tentando se proteger e fugir porquê de um dos edifícios são realizados disparos em direção à multidão que está naquele local (ver figura 27). São inseridos sons de noticiários e ouvem-se tiros.

Há imagens de militares armados correndo, de carros com militares legalistas e movimentação dos golpistas em retirada. Essas cenas são filmadas em plano geral aberto e a maioria delas de ponto elevado o que permite uma ampla visão da movimentação das pessoas e das tropas (O Golpe, 1976, entre 04min.13s. e 06min.32s).

Figura 27: Fotograma de movimentação das tropas legalistas



Fonte: O Golpe, 1976, 05min.34s.

Figura 28: Fotograma das pessoas tentando se proteger em meio ao confronto



Fonte: O Golpe, 1976, 05min.47s.

O próximo conjunto de cenas (O Golpe, 1976, entre 06min.33s. e 08min.24s) é filmado na rua e Müller e sua câmera nas mãos está em meio à multidão que entoia com veemência “Criar! Criar! Poder Popular”, “Alende! Alende!”. Müller circula com maestria entre a multidão e intercala plano geral com plano médio e primeiro plano para registrar o rosto dos populares: o entusiasmo e a comemoração dos populares e a tensão nas expressões de algumas pessoas. Entre os planos gerais, registra uma imagem muito significativa: trabalhadores em cima de máquina comemoram o fracasso golpista (ver figura 28). A potência e impacto social e político desta imagem é simbólica e sintetiza os compromissos e engajamentos da *Equipe do Terceiro Ano* – a intencionalidade do registro. Müller movimenta-se com maestria entre a multidão e realiza tomadas acompanhando os militares legalistas, os generais constitucionalistas Guillermo Pickering, Sepúlveda Squella, Carlos Prats e o Ministro de Defesa, José Tohá²⁹⁶ que está em meio à multidão e pede calma,

²⁹⁶ José Tohá González (1927-1974) foi Ministro do Interior (1970-1972 e depois Ministro de Defesa Nacional de Chile até 05 julho de 1973. Era militante do PS. Depois do Golpe de Estado foi prisioneiro no Campo de Detenção da Isla Dawson. Morreu em 15 de março de 1974 no Hospital Militar de Santiago. A versão dos militares era que ele havia cometido suicídio. Apesar de haver contestação de tal versão, com denúncias de que Tohá havia sido torturado durante todo período de

informando que a situação está controlada, afirmando que não há perigo de enfrentamento (ver figura 29).

Figura 29: Fotograma da multidão comemorando o fracasso da sublevação militar



Fonte: O Golpe, 1976, 06min.51s.

Figura 30: Fotograma de José Tohá em meio à multidão de apoiadores de Allende



Fonte: O Golpe, 1976, 07min.22s.

Os textos do narrador são explicativos e, ao mesmo tempo, projetam o trágico devir do Chile. Enquanto há a voz *off*, Müller filma os generais caminhando lado a lado, simbolicamente representando que tudo está sob controle. Como indica o texto, entre eles está o futuro ditador Augusto Pinochet, caminhando como um legalista (ver figura 30). Müller ainda registra os generais e ministros reunidos em meio à multidão justificando a urgência em se declarar estado de sítio para controlar a situação gerada pela sublevação. O texto do narrador é de orientação ao espectador:

Os generais Pickering, Sepúlveda e Prats encabeçam o grupo de oficiais mais dispostos a sufocar a sublevação. No entanto, outros altos comandos se limitam a permanecer como observadores.

É o caso de Augusto Pinochet, mais tarde Chefe do Governo Militar, que desta vez se junta às forças legalistas. Às 11h30min, o general Carlos Prats garantiu ao Ministro da Defesa a rendição dos rebeldes e indicou a localização das tropas (O Golpe, 1976, entre 07min.36s. e 08min.04s).

Figura 31: Fotograma de Pinochet entre os legalistas



Fonte: O Golpe, 1976, 07min.46s.

Figura 32: Fotograma de marcha declarando apoio à Allende



Fonte: O Golpe, 1976, 08min.42s.

Na sequência da narrativa fílmica são inseridas imagens dos *cordões industriais* e dos comandos comunais realizando marchas em apoio ao governo de Salvador Allende (ver figura 31). Em novo texto o narrador explica que a sublevação indica que há movimentação em favor de um Golpe de Estado para destituir Allende nos quartéis. No entanto, o presidente se apoia nos generais legalistas. Inserem-se imagens de pronunciamento de Salvador Allende: “Faremos as transformações revolucionárias dentro do pluralismo, da democracia e da liberdade, o que não significa tolerância com os antidemocratas, tolerância com os subversivos. Jamais nenhuma tolerância com os fascistas, camaradas!” (O Golpe, 1976, entre 10min.45s. e 11min.06s). A multidão aplaude, mas alguns pedem que Allende feche o Congresso Nacional. Allende responde negativamente ao pedido da multidão, explicando que é necessário respeitar a institucionalidade democrática e comunica que solicitará um projeto de lei de um plebiscito (O Golpe, 1976, entre 11min.13s. e 12min.01s).

As próximas cenas registram a tomada das ruas pelos *cordões industriais* e pelos comandos comunais e deixam sua mensagem: “*Momio*, recorde, a rua é da esquerda”. Demarcando que ocuparão as ruas e seguirão com o enfrentamento (ver figura 32). Segundo o texto do narrador, indica que Allende solicitou ao Parlamento o estado de sítio, porém, “desde a manhã do dia 29 de junho, os trabalhadores de esquerda assumem o controle de fábricas, empresas, minas e centros agrícolas em todo Chile” (O Golpe, 1976, entre 12min.02s. e 12min.28s).

As imagens tomadas no segundo semestre de 1973 captam, por um lado, os avanços dos trabalhadores através dos *cordões industriais* e dos comandos

comunais. No próximo capítulo serão analisados o processo de gestação dos *cordões industriais* e dos comandos comunais a partir do locaute de outubro de 1972. No segundo semestre de 1973, essas formas de organização, de enfrentamento, de luta e de atuação política, estarão mais consolidadas e os embates nas ruas acirram-se. Em *O Golpe de Estado* (1976), a narrativa fílmica constrói a representação da *luta de classes* – o que permite inclusive pensar e problematizar o subtítulo: *A luta de um povo sem armas*, reforçando inclusive que a ideia da “via chilena” socialismo. No entanto, em inúmeros momentos da narrativa, os *cordões industriais* nas ruas entoam o lema “avançar, sem negociar”, “Criar! Criar! Poder Popular” ou ainda “Trabalhadores ao poder!”.

Após a tentativa de golpe militar frustrada, há um tensionamento do clima político e amplificação da polarização e, principalmente, de eventos violentos. As circunstâncias das tomadas que, com o avançar da conjuntura – entre o preâmbulo (29/06) e a efetivação e sucesso do Golpe de Estado (11/09) – intensificam-se os conflitos e a violência – expressado, ao mesmo tempo, o processo de fortalecimento do poder popular e da consciência histórica tanto dos trabalhadores quanto dos membros da *Equipe do Terceiro Ano*. As reflexões de Lorenzo (2015) serão fundamentais para problematizar a ideia de consciência histórica sendo construída na imprevisibilidade do processo histórico enquanto ele ainda está acontecendo. O próximo capítulo tentará demonstrar como as imagens das organizações dos trabalhadores, a partir de outubro de 1972 até setembro de 1973, são significadas e ressignificadas durante a montagem no ICAIC em Cuba, especialmente da terceira parte do documentário, *O Poder Popular*.

3.2.5 A montagem das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* e o cadência do acirramento e das imagens das violências

Corvalán Marquez (2018) elabora uma densa pesquisa sobre os partidos políticos e como se articularam em relação ao golpe de Estado em 11 de setembro de 1973. Importante destacar que o prelúdio do golpe de Estado, em 29 de junho de 1973, marca uma inflexão que acentua o enfrentamento, a eminência da guerra civil e a intensificação da ofensiva contra o governo de Salvador Allende por parte dos partidos políticos de oposição e de segmentos da sociedade civil e a coordenação destes com as forças armadas.

A obra de Marquez (2018) é fundamental para compreender o contexto histórico e as conjunturas desde a eleição de 04 de setembro de 1970. É possível identificar uma proposta de periodização e como os partidos políticos posicionam-se, reestruturam-se e reorganizam-se perante acontecimentos pontuais e demandas das diferentes conjunturas:

Primeiro momento, da vitória de Salvador Allende (04 de setembro de 1970) à certificação da vitória (04 de novembro de 1970). Neste período ocorre o assassinato do general René Schneider e os acordos entre a DC (Democracia cristã) e a UP. Peter Kornbluh (2023) analisa o Projeto FUBELT, que revela a engenhosidade, a partir de documentos desclassificados, da CIA e de outros órgãos e secretarias de segurança dos Estados Unidos em impedir desde a vitória até a posse de Salvador Allende. E no caso da posse, as articulações possíveis para promover a ingovernabilidade. O assassinato de Schneider arquitetado e orquestrado pela CIA (Kornbluh, 2023, p. 72-73) estava entre os primeiros passos a serem dados em caso da posse de Allende.²⁹⁷

Segundo momento, sistematizado por Corvalán Marquez, compreende da posse do presidente Salvador Allende ao assassinato de Edmundo Pérez Zújovic (08 de junho de 1971). Neste período, ocorrem as eleições municipais e o reordenamento do quadro político nacional. Nesta conjuntura, a articulação entre a DC e *El Mercurio* foram fundamentais e ponto chave para a organização sistêmica da oposição. Segundo Marquez (2018, p. 113), na edição de 07 de abril de 1971, em seu editorial, o periódico caracterizava a DC “como baluarte da alternativa democrática” e solicitava explicitamente que o PDC encabeçasse “não uma ‘oposição destrutiva’, mas que utilizasse sua força para obter proveito para si e para o país”. Conforme pode ser observado no desenvolvimento do capítulo, de fato a DC abraçou o fascismo, o terrorismo e o golpe de Estado como bandeira contra o governo da UP.

Nesta conjuntura, os partidos de direita – principalmente o PDC e o PN – lideraram a oposição e passam a enfrentar durante o PS e o PC, especialmente após o discurso de Salvador Allende no Congresso Nacional sobre a “via chilena” que previa a articulação entre a democracia e o socialismo: “o inédito e particular deste segundo modelo [o primeiro seria a via insurrecional] consistia, de fato, que a nova

²⁹⁷ Kornbluh (2023, p. 74-81) revela o processo de encobrimento da participação da CIA no atentado que assassinou René Schneider

sociedade seria construída de acordo com um esquema ‘**democrático, pluralista e libertário**’” (Marquez, 2018, p. 120; 123, grifos da autora). Este pronunciamento parece ter reforçado o caráter pacífico da “via chilena” o que prejudicava o discurso do PDC de que seria implantado no Chile a “ditadura do proletariado”.

Em relação ao *El Mercurio*, Kornbluh (2023, p. 113-116) revela como a operação secreta dos Estados Unidos no Chile previa o financiamento para colaboração do periódico na derrocada de Allende e da UP.

Para Marquez, o terceiro momento abarca os eventos do assassinato de Edmundo Pérez Zújovic (DC) à marcha de *las cacerolas vacías* (01 de dezembro de 1971). O assassinato de Pérez (DC) gerou polêmicas nos discursos do PC e do PS. No entanto, o MIR:

caracterizou o assassinato de Edmundo Pérez Zújovic como parte de uma “contraofensiva reacionária e de sedição da direita e do freísmo democrata cristão” contra a unidade nacional em favor da luta de classe propiciada pelo marxismo, pela legalidade democrática frente a arbitrariedade ditatorial marxista e a cultura chilena, fortalecida na dignidade nacional perante a submissão às ideologias estrangeiras que desconheciam a “nossa realidade nacional e menosprezam nossa personalidade” (Marquez, 2018, p. 138)

Neste período, segundo Marquez (2018, p. 136-139; 155-159), ocorrem alguns desdobramentos partidários como a formação da IC (Izquierda Cristiana) e do PIR (Partido Izquierda Radical), que interferiram na composição da UP. O MIR, apesar de apoiar as iniciativas da UP, continua a reforçar a importância de constituir o Poder Popular. Já os partidos de oposição acirram suas críticas ao governo da UP e endurecem seus posicionamentos e ações coordenadas. Além disso, durante o mês de junho, a FNPL consegue espaço no *El Mercurio* “e respondeu a acusação do presidente Salvador Allende segundo o qual o assassinato Edmundo Pérez Zújovic provinha da extrema direita” (Marquez, 2018, p. 140). A FNPL acusava abertamente o MIR, que por ser rupturista e “por não ter que prestar sua adesão ao marco jurídico” poderia “servir aos fins desestabilizadores das políticas rupturistas” (Marquez, 2018, p. 140-141). Na conjuntura, as eleições complementares em Valparaíso foram celebradas pela oposição.

Segundo Marquez (2018, p. 159), a partir de agosto, o governo da UP consegue avanços estruturais importantes na área social, especialmente com a nacionalização de empresas e com a expropriação de latifúndios. As ações da DC e do PN acirram-se na ofensiva contra as medidas aprovadas pela UP. Neste contexto

há um reordenamento de forças da esquerda com o PIR, a IC e o MAPU. O MIR reforça seu discurso sobre o Poder Popular:

dato os sinais de debilidade do governo [UP] era necessário criar uma alternativa revolucionária distinta, um “caminho próprio” para os trabalhadores, os que deveriam ter uma atitude independente frente ao Executivo, apoiando suas medidas positivas e criticando suas concessões. A mobilização autônoma dos setores populares por seus interesses foi definida pelo MIR como “a única garantia de um caminho revolucionário ao socialismo” (Marquez, 2018, p. 181).

Esta conjuntura de rearticulação de forças e de estabelecimentos de posições política finda com a visita oficial de Fidel Castro ao Chile. Segundo Aggio (2003), a visita oficial de Fidel Castro ao Chile, um ano após a posse de Salvador Allende, deveria ser de 10 dias e foi interpretada por vários segmentos políticos e sociais como um perigo eminente. A visita foi estendida e durou 24 dias. A agenda de Castro estava recheada de debates, conversas, comícios, conferências e reuniões com segmentos da sociedade civil, organizações sindicais e estudantis, agremiações e lideranças político-partidárias e representantes do aparato burocrático administrativo.

O terceiro momento, para Marquez, está entre a marcha de *las cacerolas vacías*, em novembro de 1971, e o locaute de outubro de 1972. Neste contexto ocorre o realinhamento dos partidos de oposição. O MIR propõe intensificar as *tomas*, criar o Poder Popular e discutir reformismo ou revolução. Há o fracasso do diálogo entre a DC e o governo.

O quarto momento, constitui do locaute de outubro de 1972 às eleições parlamentares em março de 1973. Neste período ocorre o fortalecimento do Poder Popular e acirram-se as discussões sobre reformismo e revolução. Reforça-se a tese da polarização política; o grupo *Pátria e Liberdade* intensifica a ofensiva civil com foi demonstrado anteriormente.

O quinto momento, para Marquez, está entre as eleições parlamentares e a sublevação militar, em 29 de junho de 1973. Neste período, a coalizão dos partidos de oposição intensifica a ofensiva contra a UP no parlamento. A ofensiva civil encorpa-se e há a iminência de guerra civil, com acirrados enfrentamento nas ruas entre os *cordões industriais* e os grupos de extrema direita que provocam atentados e ações violentas e terroristas nas ruas.

Depois de 29 junho até golpe de 11 de setembro de 1973, ocorre a intensificação do diálogo entre a DC e o governo e o seu imediato fracasso, como será demonstrado a seguir. Perante o novo locaute orquestrado pelas agremiações e associações patronais, avolumam-se os processos de ocupações e desapropriações e o Poder Popular avança não apenas pelas ruas de Santiago, mas nas articulações políticas e decisórias, como será demonstrado a seguir. Diante da nova paralisação dos transportes, o grupo *Pátria e Liberdade* reforça a tese da luta armada e da guerra civil. Para conter as ações violentas nas ruas, Allende anuncia a formação de um novo gabinete com participação de militares. No entanto, a iniciativa não obteve sucesso. As negociações com a DC encerram-se e, conseqüentemente, acirram-se as ofensivas entre os segmentos sociais conservadores e de extrema direita, articulados pelos partidos políticos, principalmente pelo PDC e PN e suas lideranças, com a participação de setores das forças armadas e das forças policiais – os carabineiros – e os militantes da UP, dos *cordões industriais* e dos comandos comunais.

Na tessitura da narrativa filmica das duas primeiras partes da trilogia entrelaçam-se essas conjunturas e eventos históricos e o avançar da ofensiva golpista dita a cadência do ritmo de cada uma das duas partes. Pedro Chaskel, em 1977, tentou explicar, através do processo de montagem, como a *Equipe do Terceiro Ano* analisou retrospectivamente os acontecimentos e procurou articulá-los de forma que os espectadores ao redor do mundo compreendessem e sentissem o clima e processo chileno.

Em 1977, Pedro Chaskel, montador de *A Batalha do Chile*, concedeu uma entrevista à revista *Cine al Día*. Naquele contexto, as primeiras partes da trilogia já haviam circulado por festivais internacional e sido premiadas, recebido menções honrosas e críticas em periódicos especializados ou não. Na entrevista, Chaskel fala com autoridade sobre o cinema latino-americano e até faz uma breve análise de *A Espiral* (coletivo cinematográfico).

Logo nas primeiras perguntas da entrevista, Chaskel destaca que a quase totalidade das imagens contidas nas duas primeiras partes são resultadas de filmagens da equipe de Patricio Guzmán. Em relação à edição, afirma que “representa um passo adiante” em relação “à utilização do cinema enquanto um reflexo da realidade”. E argumenta que “inclusive em nível técnico e em nível

expressivo, toda a experiência acumulada pelo cinema direto, pelo cinema verdade, pelo som direito, tem sido superada”. Segundo Chaskel, o documentário não se resume apenas a entrevistas, há uma metodologia de trabalho em que cada entrevistado converte sua experiência, o que “permite ao espectador estar de alguma maneira presente em uma série de acontecimentos e fazer, então, sua própria análise, elaborar suas próprias conclusões sobre o que está vendo” (Chaskel, 1977, p. 06).

Chaskel (1977, p. 06) ainda oferece todo o crédito das icônicas e singularidades imagens registradas pelo cinegrafista com apenas uma câmera. Reconhece o papel do diretor na orientação. No entanto, o cinegrafista apresenta “uma enorme intuição do que está sucedendo fora do quadro para poder mover-se a outro ponto oportunamente”. Destaca que a “fluidez e a serenidade no manejo da câmera são impressionantes”.

Ao analisar o conteúdo das duas primeiras partes, explica que em *A Insurreição da Burguesia* há a representação da implementação das “táticas da burguesia chilena aliada ao imperialismo para enfrentar” uma esquerda que não era um joguete ou marionete, “as manifestações massivas dão uma magnitude do respaldo e da disposição do potencial revolucionário do povo chileno naquele momento”. Neste sentido, a primeira parte da trilogia não se resume a uma realidade apresentada quadro a quadro: “as mudanças das táticas implementadas pela burguesia e pelo imperialismo” representam um avanço cada vez mais elaborado. Na sua análise, inclusive é possível perceber e compreender a “instrumentalização por parte da contrarrevolução de um setor da classe operária” – ao referir-se à greve nas minas de cobre e à representação dos estudantes apoiando as classes trabalhadoras – “eram as pessoas de direita que saíam às ruas e neste momento a polícia estava representando os interesses das classes populares”. Ao utilizar estes dois exemplos apresentados na primeira parte da trilogia, reforça a dificuldade e a problemática em representar essa questão, que para ele era nova, através da obra cinematográfica (Chaskel, 1977, p. 07).

Ao comparar com a segunda parte, sintetiza que em *A Insurreição da Burguesia* “a análise é relativamente mais simples e consistente”. Já para *O Golpe de Estado* a análise é mais densa e profunda porque representa as condições e contradições das “forças agrupadas na Unidade Popular”: “as posições contraditórias

e diversas da esquerda contrastam com a unidade sólida da direita”. Em relação ao impacto social das imagens destaca que é o compartilhamento de um “sentimento vívido e manifesto que produz um grande impacto”.

Em relação ao *O Golpe de Estado*, na análise de Chaskel (1977, p. 07), está representado “o processo interno da esquerda” chilena. A partir dela é possível compreender a “instrumentalização por parte da contrarrevolução de um setor da classe operária”. O editor destaca durante toda a entrevista a importância da “experiência chilena” e conclui que os dois primeiros filmes da trilogia são:

O reflexo da própria realidade. É um processo que se vai acelerando, em que cada vez se sucedem mais coisas. Os cineastas se veem sobrepassados pelos acontecimentos. Entramos na discussão sobre a inutilidade do cinema de agitação direta, ao terminar algo sobre um ponto, esse ponto ficou para trás. Não tínhamos nem a possibilidade de produção rápida, nem a possibilidade de difusão para estar em dia. Nós começamos a planejar a realização das coisas que foram mais em profundidade e pudessem ter uma permanência maior. Se isso parecia correto, a história demonstrou que não era assim, porque não se chegou a fazer. O cineasta de alguma maneira é levado por sua situação a centrar seu trabalho no registro de uma realidade, desde o início selecionada, a partir de uma análise que implica a possibilidade ideológica. A etapa de junho a setembro é de aceleração, de precipitação de acontecimentos e isso se reflete no filme. É curioso que na montagem, na estruturação do material partimos de uma ordenação cronológica que não nos satisfiz, logo tratamos de ordená-lo por capítulos como se fez com a primeira parte, mas também teve pouco resultado. Então fomos de sequência em sequência (...) (Chaskel, 1977, p. 08).

A partir das palavras de Chaskel é possível problematizar que a trilogia possui três narrativas fílmicas diferentes com cadências singulares, que são representação cinematográfica da própria “experiência chilena” em sua historicidade e materialidade. Ao mesmo tempo, é possível identificar que há um processo de elaboração teórica na montagem da trilogia. No caso específico desta entrevista, a terceira parte, *O Poder Popular* está em processo de montagem e sua opinião sobre ela será apresentado no próximo capítulo.

A cadência de cada uma das duas primeiras partes está diretamente relacionada com as conjunturas e a evolução e desenrolar dos eventos e acontecimentos históricos. De acordo com a entrevista, a montagem de *A Insurreição da Burguesia* foi norteada por blocos narrativos ou capítulos: as eleições parlamentares, o mercado paralelo e a atuação das JAPs, o boicote parlamentar, a ação dos estudantes de direita e a ocupação das ruas, a ofensiva dos grêmios e associações patronais, a greve do cobre. A partir da sublevação militar de 29 de

junho de 1973, a ofensiva contra a UP acelera-se e no processo de montagem optaram pela organização em sequências.

A cadência narrativa de *A Insurreição da Burguesia* é mais acelerada e acompanha as articulações de segmentos conservadores da sociedade, ações dos grupos ultra-nacionalistas e de extrema direita e de os partidos de centro-direita em sua escalada golpista. As ruas são tomadas por marchas, manifestações e ações terroristas orquestradas pela oposição que tenta de todas as maneiras a destituição de Salvador Allende. As agremiações e associações empresariais iniciam locaute, paralisando todas as atividades para provocar a crise de produção e o desabastecimento. Muitos trabalhadores e dirigentes sindicais aderem ao chamado do empresariado. Em contraposição, as fabricas e minas são ocupadas e as entrevistas com os trabalhadores nos *cordões industriais*, nas JAPs e nos comandos comunais revelam a consciência histórica da conjuntura em que estão inseridos e a importância de mobilização, de apoio ao governo da UP e de enfrentamento. A cadência narrativa representa tanto a angústia em relação à realidade vivida quanto a urgência da denúncia e da mobilização das forças e do poder do protagonismo popular.

As imagens da violência impactam de sobremaneira o espectador, especialmente perante as ações violentas da FNPL e dos partidos de centro-direita que aderem ao “fascismo” e a atos terroristas. O clímax dessas imagens é a sublevação militar e o cinegrafista argentino filmando seu assassinato por um grupo das Forças Armadas.

3.2.6 O Golpe de Estado e o fortalecimento dos cordões industriais e as contradições no interior da UP

Segundo Pedro Chaskel, a estratégia de montagem por blocos narrativos e por cronologia não funcionou como estratégia para a edição de *O Golpe de Estado*. A melhor opção encontrada foi a organização por sequências.

Em *O Golpe de Estado* a cadência narrativa é marcada pela sequência que gradualmente amplifica a violência. Além disso, a narrativa é mais lenta, por um lado, porque é possível identificar as contradições no interior da UP. Perante a ofensiva violenta os grupos de oposição articulados às Forças Armadas e sob ingerência dos Estados Unidos, amplifica-se a urgência de fortalecimento do protagonismo popular

através das ocupações, dos *cordões industriais* e dos comandos comunais. Por outro, são utilizados extensos depoimentos de trabalhadores dos *cordões industriais* e dos comandos comunais. No entanto, o recurso às entrevistas e aos depoimentos dos trabalhadores representam o enriquecimento da narrativa fílmica porque expressam a consciência de classe e, em maior ou menor medida, a consciência histórica da conjuntura vivida no cotidiano e do papel histórico na aceleração da “via chilena”. Os depoimentos a seguir são inseridos logo após a ofensiva militar de 29 de junho.

Trabalhador 1: Companheiros, as conclusões dos 500 trabalhadores da Fábrica de Contêineres foram as seguintes: fortalecer os *cordões industriais*, fortalecer os conselhos comunitários, fortalecer as associações de bairro, fortalecer o JAP. Fortalecer todos os organismos vivos! Comunidade, companheiro!

Trabalhador 2: Companheiros, acreditamos que é preciso aproveitar esta situação para partir para a ofensiva também, no sentido de ganhar novos setores, isso não é verdade, no sentido de transferir novas indústrias para as áreas sociais.

Líder do Cordão Industrial: Os trabalhadores estão no nosso posto de combate, que é a nossa fonte de trabalho, construindo os elementos necessários para nos defendermos até ao fim face a qualquer investida do fascismo. Ou antes de qualquer tentativa de outros setores das Forças Armadas que tentem derrubar o governo. Acreditamos que devemos garantir o nosso posto de combate, que é primeiro aqui nas indústrias (O Golpe, 1976, 12min.39s. e 1h.13min.26s).

O recuso de registro utilizado por Müller, enquanto os três trabalhadores oferecem seus posicionamentos, é o plano médio e o primeiro plano, o que confere protagonismo aos que expressam suas ideias (ver figura 32). Nos depoimentos transcritos, os trabalhadores nos *cordões industriais* têm consciência de que o enfrentamento deve começar pela ocupação das fábricas e garantindo o fortalecimento dos conselhos comunitários, as associações de bairros e as próprias JAPs – em outras palavras organizar e fortalecer o Poder Popular para enfrentar a crise orquestrada pelos opositores ao governo da UP. Ao mesmo tempo, fica evidente que não basta apenas organizar-se: é preciso partir para a ofensiva e pressionar e tensionar as ocupações e as indústrias sob controle dos *cordões industriais*. E a liderança do cordão industrial complementa: o primeiro posto de enfrentamento e ofensiva a ser ocupado é a indústria (ver figura 33).

Figura 33: Fotograma uso do primeiro plano para destacar o protagonismo popular



Fonte: O Golpe, 1976, 12min.38s.

Figura 34: Fotograma que representa o fortalecimento das ocupações e do Poder Popular



Fonte: O Golpe, 1976, 13min.36s.

Após a sublevação militar fracassada, as marchas e manifestações dos *cordões industriais* e dos comandos comunais ocupam as ruas e partem para o enfrentamento com os grupos de extrema-direita que, através de atos cada vez mais violentos, tensionam uma ação de Salvador Allende para romper com a institucionalidade democrática. Nas palavras de ordem entoadas com veemência nas ruas, as tensões e os limites da via institucional são demarcados.

Ademais, setores das Forças Armadas iniciam inspeções no interior das indústrias ocupadas pelos *cordões industriais* para verificar a existência de armas. O texto do narrador orienta o espectador em relação às contradições no interior dos partidos e movimentos que apoiam o governo da UP. O narrador esclarece que “o problema das armas passa a estar ligado ao problema da ocupação de empresas”. Explica que, para alguns do PC, “a expropriação indiscriminada de fábricas é um erro, pois enfraquece a imagem jurídica do governo”. No entanto, para o PS, “a ocupação das indústrias representa uma forma útil de mobilização que ajuda a preparar e organizar a luta que se aproxima”. E conclui que para alguns setores do PS “o confronto armado com a direita é inevitável e que a única forma de enfrentar um golpe é com a organização das massas, fortalecendo o poder popular, especialmente os *cordões industriais*” (O Golpe, 1976, 33min.32s. e 34min.27s). Durante a voz *over* do narrador são inseridas imagens de fábricas em funcionamento, planos gerais de fachadas das empresas ocupadas e marchas nas ruas dos *cordões industriais* entoando: “Criar! Criar! Poder Popular!”.

Ao mesmo tempo, as contradições no interior da UP tornam-se mais evidentes. Em uma longa sequência (O Golpe, 1976, 34min.39s. e 40min.28s.) são

apresentados alguns eventos. O primeiro no Estádio Nacional do Chile, com planos gerais e depois planos médios o espectador acompanha o depoimento de Óscar Guillermo Garretón – secretário general do Movimento de Ação Popular Unitária (MAPU) que defende ofensiva às forças reacionárias fortalecendo o Poder Popular: “(...) E, assim, companheiros, vamos construindo essa força popular, que é a base para avançar, que é a muralha para deter as ofensivas reacionárias”. Depois da fala são inseridas imagens de militares armados à procura de armas em diferentes locais. Segundo o narrador nenhuma arma é encontrada.

No dia 12 de julho, Miguel Enríquez, secretário geral do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), faz um pronunciamento no teatro Caupolicán. Para essa tomada, Müller inicia com um plano médio, mas utiliza um plano geral para que o espectador tenha ideia do local da reunião. Tal tomada é bastante aberta e realizada de um ponto mais alto. É possível identificar um painel do MIR e vários cartazes.

Em todo o país ouve-se um único grito que ressoa nas fábricas, nas quintas, nas cidades e nos liceus, nos quartéis do povo. O chamado para criar... para criar, fortalecer e multiplicar o poder popular, o poder dos comandos comunais, o poder dos trabalhadores e camponeses. Nós os evolucionários e os trabalhadores devem estender imediatamente as tomadas de fábricas e fazendas, multiplicar as tarefas de defesa, impulsionar o poder popular como um governo local, autônomo dos poderes do Estado! Os suboficiais e carabineiros devem desobedecer às ordens dos oficiais golpistas. Nesse caso, todas formas de luta se tornarão legítimas. Então será verdade que os trabalhadores, com os soldados, os marinheiros, os carabineiros antigolpistas, terão o direito de construir o seu próprio exército! O exército do povo! (O Golpe, 1976, 35min.38s. e 36min.55s.)

Ambos os discursos são muito enfáticos em relação ao enfrentamento das forças reacionárias e golpistas. Contra a escalada golpista resta apenas o fortalecimento do Poder Popular. No caso do representante do MIR, o discurso se radicaliza em relação à via legalista e constitucional. Explicitamente destaca a urgência em formar um “exército do povo” para enfrentar as ofensivas golpistas. Além disso, propõe que o Poder Popular construído pelas bases dos trabalhadores e camponeses, que assumem o papel de revolucionários, seja autônomo em relação ao Estado. Importante destacar, como apresentado no primeiro capítulo da tese, que o MIR apoiou de forma limitada o governo de Salvador Allende. Não compunha a base da UP e defendia a via rupturista como única forma de conduzir a revolução socialista no país.

Em *O Golpe de Estado*, após a sublevação militar não receber o apoio imaginado dos quartéis e ser desmobilizada pela ação dos generais legalistas, as iminentes tentativas golpistas deveriam ser contidas com enfrentamento direto a partir das forças do Poder Popular que deveriam consolidar suas bases nos *cordões industriais* e nos comandos comunais. Em meados de julho, os *cordões industriais* de Vicuña Mackenna e de Cerrillos passam a ocupar as fábricas e a montar barricadas nas ruas (ver figura 34). Segundo o narrador: “O protesto deste setor de trabalhadores é dirigido contra as tentativas do governo de devolver algumas indústrias, a fim de facilitar um possível acordo com os democratas-cristãos”. E conclui: “as contradições da esquerda sobre a estratégia a seguir para deter o golpe colocaram-se publicamente” (*O Golpe*, 1976, 37min.48s. e 38min.07s.).

Os carabineiros agem com forças violentas para destruir as barricadas, desobstruir as ruas e desmobilizar os trabalhadores (ver figura 35) que continuam a ocupar as respectivas fábricas. O clima de enfrentamento nas ruas em *O Golpe de Estado* não se resume às ofensivas dos *cordões industriais* e dos comandos comunais contra os golpistas, mas também das forças estatais de controle da violência contra os trabalhadores. Apesar do uso de armas como bombas de gás lacrimogênio, os carabineiros não conseguem avançar e as ruas continuam ocupadas com as barricadas dos trabalhadores de ambos os *cordões industriais*.

As ações dos carabineiros cessam com a chegada de um funcionário do Estado para conversar com os trabalhadores e cessar a ação das forças policiais. As tomadas realizadas por Jorge Müller nas ruas durante o enfrentamento exploram os planos gerais, mas através de planos de meio conjunto e planos médios, conseguem destacar e descrever a cena de guerra nas ruas de Santiago. Com a câmera na mão, o cinegrafista acompanha a ação tanto dos trabalhadores na formação das barricadas, quanto dos carabineiros e suas ações violentas de atirar bombas de gás lacrimogêneo contra os trabalhadores (ver figura 36). Por um lado, as tomadas realizadas captam a intensidade e a violência que envolvem as circunstâncias do espaço-temporal em que ocorre a ação. E, por outro, indicam intencionalidade de registrar como as forças de segurança do Estado já estavam emaranhadas nas tramas golpistas e envolvidas pelo clima do fascismo que, desde meados de 1972, ganhava forma e ecoava entre as diversas camadas da sociedade civil e militar chilena.

Figura 35: Fotograma dos *cordões industriais* em protesto à decisão conciliação entre Allende e a DC



Fonte: O Golpe, 1976, 36min.58s.

Figura 36: Fotograma das ações violentas dos carabineiros contra os *cordões industriais*



Fonte: O Golpe, 1976, 38min.11s.

Na sequência há um longo diálogo entre o representante da CUT com os trabalhadores dos *cordões industriais* para chegar a um acordo sobre o processo de avanço da ocupação das fábricas por ações dos *cordões industriais* e pressão para que elas fossem expropriadas. O clima de enfrentamento e de ações e atos violentos e de atentados de caráter fascista levam ao assassinado do comandante legalista Arturo Araya Peters. Sobre a cerimônia de enterro será analisada a seguir. Tal assassinato de um oficial do alto comando e ligado diretamente ao presidente Salvador Allende representava que a escalada golpista caminhava a passos acelerados.

O narrador contextualiza várias ações dos militares na tentativa de encontrar armas escondidas nas fábricas e em outros locais. Tais operações revelavam a escalada do golpe sendo orquestrada de dentro dos quartéis.

Intensificam-se as buscas por armas. No dia 03 de agosto militares cercam uma das principais fábricas do cordão Cerrillos, em Santiago. Nestas operações os oficiais reconhecem o terreno e estudam a reação dos trabalhadores. A tropa se habitua a enfrentar a população civil e vigia o comportamento dos seus próprios soldados. No dia seguinte, a Quinta Divisão do Exército ocupa o bairro industrial de Punta Arenas. Até o momento, os militares realizaram 27 incursões em todo o país, sem encontrar armas. Pela primeira vez em uma operação são utilizados tanques. (O Golpe, 1976, 59min.52s. e 1h.00min.37s.).

A movimentação para o Golpe de Estado está se intensificando e a DC cessa toda e qualquer negociação com o governo da UP. Naquela semana, os grêmios e associações dos empresários dos transportes declaram um locaute por tempo indeterminado, para sabotar e desestruturar a economia, favorecendo o caos.

Segundo o narrador, os empresários receberam financiamento dos Estados Unidos: “5 milhões de dólares da CIA” (O Golpe, 1976, 1h.01min.19s.). Os jardins do Congresso Nacional são ocupados pelas esposas dos empresários dos transportes (o local já havia sido ocupado pelas esposas dos trabalhadores durante a greve do cobre na primeira parte da trilogia). A escalada golpista e fascista está atingindo um novo clímax e o narrador faz uma denúncia:

Com o diálogo interrompido [com a DC], toda a **oposição** adere à escalada antigovernamental. Durante julho e agosto, os grupos **terroristas**, treinados pelos serviços de inteligência norte-americanos, realizam 250 ataques com dinamite e bombas incendiárias. Confrontado com o crescente vazio de autoridade, Allende conseguiu o apoio dos comandantes-em-chefe das Forças Armadas e conseguiu que os militares concordassem em partilhar as responsabilidades pela situação. (O Golpe, 1976, 1h.04min.12s. e 1h.04min.38s.).

O narrador contextualiza ao espectador o novo locaute orquestrado pelo empresariado a partir de agosto de 1973, com apoio de partidos políticos com a DC e com adesão de muitos trabalhadores que paralisam as atividades de produção, distribuição e abastecimento. O canal 13, dirigido pela direita, faz a cobertura completa dos acontecimentos.

De acordo com Peter Kornbluh, desde o princípio a CIA analisava a possibilidade e viabilidade dos militares e policiais (carabineiros) chilenos participassem da destituição de Salvador Allende. Chegam a sugerir que indivíduos tanto das Forças Armadas quanto dos carabineiros pudessem assumir a frente desse processo para derrotar Allende. E indica “a importância da atitude dos Estados Unidos na hora de pôr em marcha a operação e o êxito que esta pode ter” (Kornbluh, 2023, p. 49). No início, de acordo com a análise de Kornbluh, pode parecer apenas elocubrações mentais. No entanto, a partir da análise de vários documentos, o autor revela os indícios de que era um plano muito bem articulado e projetado, com vários planos tendo em vista o fracasso de algum.

O Projeto FUBERT era composto por dois caminhos ou duas vias. A via I estava sendo articulada desde meados de junho de 1970 e previa o investimento para subornar o Parlamento chileno. Porém, o plano se deparou com “a pouca inclinação que sentia Frei para trair a longa tradição chilena de governos civis constitucionais” (Kornbluh, 2023, p. 55). Conforme foi apresentado no primeiro capítulo, a cultura política chilena orgulha-se da longa tradição de respeito à

institucionalidade democrática e a constituição. No entanto, alguns apontamentos realizados naquele capítulo, principalmente a partir dos estudos de Segovia, demonstram como tal “mito da democracia chilena” é marcada por perseguição política e por ações violentas contra trabalhadores e suas organizações sindicais. Se a primeira via, projetada pelos Estados Unidos previa – ou pelo menos acreditavam – a manutenção da ordem democrática e o respeito à institucionalidade, a segunda apelava diretamente para o Golpe de Estado coordenado pelas Forças Armadas. Segundo Kornbluh, a via II,

se concentrava em identificar qualquer oficial militar, ativo ou aposentado, disposto a encabeçar o Golpe de Estado violento, assim como em proporcionar os incentivos, razões, direções, coordenações, equipes e financiamentos necessários para provocar com êxito a derrocada da democracia chilena (Kornbluh, 2023, p. 57).

Essa questão pontuada por Kornbluh como segunda via para destituir Salvador Allende parece estar presente nos dois textos do narrador citados anteriormente: como a força de carabineiros é convocada para conter a ação dos *cordões industriais* de Vicuña Mackenna e de Cerrillos.

Segundo Kornbluh (2023), em primeiro lugar era necessário desestabilizar a democracia e o governo de Salvador Allende. Para tanto, havia um plano que sintetizava passo a passo o processo:

1. Empreender ações política para dividir e debilitar a coalização de Allende;
2. manter e ampliar os contatos o segmento militar chileno;
3. brindar respaldo aos grupos e partidos de oposição ao marxismo;
4. ajuda a certas publicações periódicas e empregar outros meios de comunicação chilenos que pudessem propagar informação contrária ao governo de Allende, e
5. empregar canais seletos de comunicação (da América Latina, Europa ou qualquer outro lugar do mundo) para fingir a subversão do processo democrático por parte de Allende e a intervenção de Cuba e da União Soviética no Chile (Kornbluh, 2023, p. 109).

A desestabilização da economia estava na ordem do dia. A ofensiva patronal, dos partidos de centro direita e dos grupos civis e paramilitares fascistas era promover a crise de produção, transporte e abastecimento. Como foi indicado anteriormente, ao contrário do locaute de outubro de 1972, as paralisações orquestradas especialmente a partir de maio de 1973 receberam apoio de alguns dirigentes sindicais e de muitos trabalhadores e mineiros.

Entretanto, a organização dos comandos comunais e dos *cordões industriais* fortalecem-se para enfrentar tal ofensiva:

Mas a resposta popular à greve continua. O governo e os seus apoiantes mobilizam brigadas para levar os produtos aos centros de distribuição. Antes do fechamento do comércio, parte da população apoia os conselhos de abastecimento e fortalece os chamados “armazéns populares”. Cada loja popular é formada pelos moradores de um setor, que compram alimentos diretamente do Estado e vendem a preço de custo. Em pouco tempo, metade de Santiago se beneficia de abastecimento direto (O Golpe, 1976, 1h.08min.08s. e 1h.08min.36s).

Na conjuntura do locaute de agosto de 1973 – com apoio aberto e declarado da DC – e da conseqüente falta de produtos e gêneros de primeira necessidade, são registradas ações de comandos comunais forçando a abertura de locais de armazenamento e organizando a venda de produtos, garantindo o controle da distribuição destes pelos “armazéns populares” (ver figura 37) a partir das JAPs nos bairros (ver figura 38). Jorge Müller registra um grupo de trabalhadores em marcha pelas ruas exigindo e entoando “Abastecimento direto!” e “Defendemos sem negociar, a *canastra* popular! Defendemos sem negociar, a canastra popular!”. Os *cordões industriais* passam a atuar diretamente no controle do abastecimento. (O Golpe, 1976, 1h.08.38s. e 1h.09min.12s). Este tema do abastecimento será retomado no próximo capítulo porque ele é essencial para a construção da narrativa fílmica de *O Poder Popular*.

Figura 37: Fotograma dos armazéns comunais



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.08min.09s.

Figura 38: Fotograma das vendas nos bairros populares



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.08min.28s.

Nesse contexto do locaute e da tentativa de gerar o caos, desestruturar a economia e destituir o presidente Salvador Allende, destacam-se a consciência histórica de um trabalhador em relação à “greve” e à paralisação da produção, do

transporte e do abastecimento. Os populares em coro anunciam que defendem a “cesta básica” (canastra popular) e o abastecimento direto, a partir de armazéns nos bairros, controlados pelos próprios trabalhadores:

Porque isso não é uma paralisação de trabalhadores. Não é uma greve de operários, mas dos empresários de caminhões. Não creio que haja trabalhador que tenha caminhão e esteja paralisado. Quem fica paralisado é quem tem frota de caminhões. E são esses que mantêm esta greve inútil (O Golpe, 1976, entre 1h.09min.15s e 1h.09min.27s.).

Outro trabalhador complementa falando diretamente para a multidão, composta principalmente por mulheres e crianças, que formam enormes filas para garantir a cesta básica de produtos de primeira necessidade. A perspicácia, sensibilidade e capacidade de observação e atenção de Jorge Müller merece destaque. Enquanto o homem fala, a câmera registra em plano geral, em plano médio e em primeiro plano para descrever o cenário e, principalmente, as pessoas que estão naquele momento nas filas: “Está greve é claramente política. É uma greve política que prejudica os moradores da periferia. Estamos pagando com todas essas filas enormes. Se os caminhões trabalhassem, terminariam as filas” (O Golpe, 1976, entre 1h.09min.28s e 1h.09min.46s.).

Essas questões dos armazéns populares, da organização dos comandos comunais e da atuação das JAPs no controle e distribuição dos gêneros de primeira necessidade serão exploradas no próximo capítulo a partir de *O Poder Popular*. Entretanto, essa situação demonstra a organização e a consolidação dos comandos comunais em agosto de 1973 e a disposição para o enfrentamento na defesa do governo de Salvador Allende.

As palavras de um dos dirigentes de um cordão industrial explicitam tal urgência de enfrentamento:

Nós trabalhadores conscientes saímos e lutamos nas ruas e cumprimos nossa missão de trabalhadores, defendendo as fontes de trabalho e mantendo a produção. E carregando mercadoria, de lá para cá, nos braços, para que não falte alimento nos bairros populares. Todos nós mostramos isso ao companheiro presidente e às autoridades do governo (O Golpe, 1976, 1h.09min.46s. e 1h.10min.05s.).

Após o depoimento do trabalhador são registrados comboios de caminhões em uma rua de Santiago. O texto do narrador contextualiza que os caminhoneiros

que não aderiram ao locaute garantem que os alimentos cheguem aos armazéns populares para serem distribuídos para as vendas organizadas pelos próprios moradores dos bairros populares de periferia. Nas palavras do narrador: (...) a população cria um sistema de abastecimento por família: a cesta popular”. Em um plano geral, a câmera nas mãos de Müller registra uma marcha de populares, todos com seus braços entrelaçados formando uma verdadeira muralha humana que, em coro e com veemência, entoam: “Defendemos, sem negociar, a *canastra* popular!” – que é repetida inúmeras vezes. A multidão avança em direção ao cinegrafista que se mantém no lugar e logo passa a registrar a coluna de populares de braços entrelaçados, que passa diante dos seus olhos e da objetiva, formando um verdadeiro bloco humano, uma “muralha” (O Golpe, 1976, 1h.10min.06s. e 1h.10min.37s.).

Imerso entre uma multidão, Müller registra, em primeiro plano, a entrevista realizada com Juan Cáceres, responsável pelo Diretório Nacional de Abastecimento Direto. Com o recurso do primeiro plano todo o protagonismo é centrado em Cáceres, mas é possível identificar os populares que acompanham a entrevista:

Realizador: Qual a sua opinião sobre a atitude do governo frente a crise que estamos vivendo?

Cáceres: Companheiro, a atitude do governo é ter que manobrar. Porque se você fosse o governo, você teria que fazer o mesmo, companheiro, porque o governo tem que andar muitas vezes na corda bamba. Acredito, companheiro, que isso não é culpa do governo. Para mim, como socialista marxista desde 1932 até hoje, porque estive na luta pela *República Socialista* do companheiro Grove [Marmaduke Grove] [...] quando o povo lhe pediu armas e ele, sendo soldado, não as entregou, companheiro. Claro que teria sido um massacre descontrolado, porque talvez fosse o que teria acontecido. Agora também temos um longo caminho a percorrer para termos um horizonte pela frente. Temos organizações antifascistas e comitês de defesa. Mas falta-nos um pouco de coordenação nacional e provincial para atuar em uma única frente. Porque que não vai passar aqui, se vem o enfrentamento, como passou na Espanha, companheiro: pela divisão dos partidos, os anarco-sindicalistas por um lado e os socialistas por outro, e se organizou o fascismo de Franco no poder.

O testemunho de Juan Cáceres registrado pela *Equipe do Terceiro Ano* é bastante simbólico. Na montagem, ao ser inserido neste momento da narrativa fílmica, adquire vários significados. O senhor Cáceres, responsável pelo Diretório Nacional de Abastecimento Direto, recorre à história para delimitar seu posicionamento em relação às ações do governo de Salvador Allende frente à crise de produção e de abastecimento gerado pelo locaute entre julho e agosto de 1973.

O uso do primeiro plano – o que dá protagonismo ao personagem – consegue registrar os mais jovens que acompanham seu depoimento (ver figura 38). Trata-se do registro do compartilhamento de uma experiência histórica que pode orientar as ações no presente. Juan Cáceres afirma ser “socialista marxista” desde a década de 1930 e de ter participado da instauração da *República Socialista* de Marmaduke Grove – um governo socialista com uma breve existência, entre 04 e 16 de junho de 1932. Conforme foi apresentado no primeiro capítulo, o contexto social e político das décadas de 1920 e 1930 é marcado por ações do movimento operário e pela organização de partidos que representavam e defendiam as bandeiras de lutas dos trabalhadores. Exatamente neste contexto que são fundados o PC (1922) e o PS (1933). Além da organização político-partidária, é um contexto de forte repressão policial, com extrema violência e assassinato de trabalhadores e suas lideranças. Naquele contexto, o POS (fundado em 1912) transforma-se em PC (1922), sob a liderança do tipógrafo Luis Emílio Recabarren. E, em 1933, Marmaduke Grove fundada o PS.

Como apresentado no primeiro capítulo, Grove era militar. Nas memórias do senhor Cáceres, os socialistas naquele contexto sugeriam o uso de armas para garantir a instalação do governo socialista, em 1932. No entanto, de acordo com suas recordações, Grove, que era um militar experiente, argumenta que recorrer à luta armada seria gerar “um massacre descontrolado”. Então, o senhor Cáceres, a partir de suas reminiscências, retoma o contexto atual em que o Chile está envolvido. Concorda que Allende precisa negociar e manobrar para evitar confrontos e provavelmente “um massacre descontrolado”. Deixa claro seu apoio às decisões de Allende e à “via chilena”, que respeita a institucionalidade ao afirmar que: “Agora também temos um longo caminho a percorrer para termos um horizonte pela frente”. Provavelmente refere-se ao caminho da institucionalidade democrática e como “horizonte pela frente” projeta a instauração do socialismo no Chile. Enquanto registra a tomada do depoimento de Cáceres, Müller percorre com sua câmera uma manchete de periódico. A manchete, ao mesmo tempo, faz uma denúncia – “planejam o assassinato do general Prats” – e conclama a população a frear com urgência o Golpe de Estado em curso – “Parar o Golpe agora!” (O Golpe, 1976, 1h.11min.39s.). E depois, com a câmera em mão, o cinegrafista da *Equipe do Terceiro Ano* percorre os cartazes empunhados pelos participantes da marcha. Entre

eles, um plano detalhe que representa uma mensagem bastante significativa para o contexto e que dialoga com a manchete destacada. No cartaz, o PS, ou melhor, um segmento dele, enuncia: “o outro desfile será com fuzis (PS)” (ver figura 39).

O depoimento de Juan Cáceres, do Diretório Nacional de Abastecimento Direto, e seu ponto de vista, em parte, se opõe ao posicionamento Miguel Enríquez, do MIR, que sugeria criar e fortalecer mecanismos e formas de organização do Poder Popular, autônomos ao Estado. Como apontado no primeiro capítulo e no próprio testemunho de Enríquez supracitado, o posicionamento do MIR era rupturista e que a revolução só poderia ser efetivamente realizada com base nos princípios da via armada. No entanto, no interior do PS também havia acordos em relação a tal posicionamento, demarcado pelo cartaz que anunciava uma próxima marcha com fuzis.

Esses dois depoimentos situam-se historicamente no contexto da crise orquestrada e deliberadamente arquitetada pelo empresariado, pelos meios de comunicação de massa, pelos partidos políticos de centro-direita, por segmentos da sociedade civil, e pela adesão cada vez mais significativa das Forças Armadas e das forças policiais, sob a ingerência dos Estados Unidos. Embora ambos apresentem em seus depoimentos diferentes formas de ação diante da crise criada e orquestrada – a via rupturista do MIR (e de parte do OS) e a via legalista publicamente enunciada e repetida por Salvador Allende –, defendem o apoio às ações populares para contornar os problemas de produção e de desabastecimento. Para Miguel Enríquez era preciso fortalecer os *cordões industriais* e os comandos comunais, afastando-se enquanto centros decisórios e de gestão do próprio Estado.

Para Juan Cáceres (ver figura 39) era preciso enfrentar as dificuldades, no caso específico em relação ao abastecimento direto, respeitando e reconhecendo que Salvador Allende precisa negociar e “manobrar” politicamente as decisões para contornar a crise. Destaca em seu depoimento que “há organizações antifascistas” para combater os grupos paramilitares e civis de extrema-direita que tentam, inclusive com atos e ações violentos e terroristas, desarticular, por exemplo, as formas de abastecimento direto encontrados por órgão estatais – como os armazéns populares – e gerenciados e colocados em práticas pelos populares – como as vendas nos bairros mais afastados. Esse aspecto será explorado no próximo capítulo. No entanto, Cáceres aponta como crítica que falta uma “coordenação

nacional e provincial” como uma frente de ação unificada. Apesar de não explicitar, provavelmente, essa ação unificada seria controlado pelo Estado. Ao final, Cáceres recorre novamente ao exemplo histórico, recordando o estabelecimento do fascismo na Espanha: foi a divisão da esquerda naquele país - os anarco-sindicalistas, de um lado, e os socialistas, de outro – que conduziu Francisco Franco ao poder em 1936 (até 1975). Compara que no Chile pode ser diferente ao se superar as divisões e enfrentamentos no interior da UP, ao apoiar as decisões de Salvador Allende “porque o governo tem que andar muitas vezes na corda bamba”. Entretanto, o cartaz empunhado junto aos manifestantes do PS anuncia e projeta a necessidade do recurso aos fuzis para frear o Golpe de Estado em curso (ver figura 40).

Figura 39: Fotograma do compartilhamento da experiência de Cáceres



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.11min.29s.

Figura 40: Fotograma de um cartaz em manifestação pró-Allende do PS



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.11min.50s.

As contradições no interior da UP e os enfrentamentos – nas ruas, na ocupação, na coordenação da produção e na distribuição e abastecimento - são explorados na narrativa fílmica de *O Golpe de Estado*. A crescente ofensiva da oposição e exponencial escalada golpista recebe como resposta à disposição dos comandos comunais e dos *cordões industriais* do embate. A desigualdade de forças mobilizadas de ambos os lados é desproporcional. Segundo Chaskel (1977, p. 08), citado anteriormente, entre junho e setembro há aceleração e precipitação dos acontecimentos. A cadência da narrativa fílmica de *O Golpe de Estado* represente esse processo marcado pela excitação da violência e pelo açodamento das ações golpistas. Ao mesmo tempo, representa como as contradições no interior da UP se afloram e abrem caminho para os debates em torno legalidade e do respeito à

institucionalidade democrática. Resulta, provavelmente, dessa precipitação e embate de forças a cadência narrativa e a escolha por organizá-la em sequências.

Ao comparar a narrativa das duas primeiras partes da trilogia, tem-se que, por um lado, em *A Insurreição da Burguesia* o espectador acompanha a escalada golpista por blocos temáticos e certa organização cronológica. A cadência da narrativa da primeira parte representa tal escalada de forma mais dinâmica e para traduzir as angústias das experiências daquele contexto. Vários temas são apresentados e com eles o escalonamento em etapas das performances golpistas que termina com a sublevação militar e o assassinato do cinegrafista Leonardo Henrichsen. Observa-se também que há uma certa urgência em denunciar as ações da “burguesia” articuladas e orientadas pelo “imperialismo”. Duas expressões que na reedição analisada são substituídas por “oposição” e “governo norte-americano” (e optou-se em não traduzir para estadunidense). Além disso, denuncia-se que a escalada golpista é “fascista” – incluindo desde o grupo paramilitar FNPL até a articulações da própria DC e do PN.

Por outro, *O Golpe de Estado* representa como, a partir da sublevação militar de 29 de junho de 1973, a amplificação da violência golpista – que ocorre em ritmo mais acelerado, precipitando alguns eventos. A conjuntura é marcada pela articulação e organização do Poder Popular, especialmente dos *cordões industriais* e dos comandos comunais. Além de representar os embates e os enfrentamentos, a narrativa fílmica exige mais reflexão sobre as contradições inerentes à formação da UP. Nesta conjuntura, a partir de julho, ao lado das ocupações, as expropriações também assumem um ritmo mais austero. Os *cordões industriais* e os comandos comunais terão papel fundamental para garantir a produção, a distribuição, o abastecimento desenvolvendo formas criativas e organizadas, a partir de decisões coletivas em assembleias, com a participação de todos os trabalhadores e toda a comunidade (no caso dos comandos comunais e das JAPs). Essa questão será abordada no próximo capítulo.

Segundo o texto do narrador, no dia 22 de agosto, a Câmara dos Deputados afirma que Salvador Allende está rompendo com a constitucionalidade democrática. Nas palavras do narrador, tal atitude “representa um aberto chamado à intervenção militar. Apoiada por maioria simples, esta declaração justifica a rebelião militar e concede legitimidade ao Golpe de Estado”. Enquanto o texto é enunciado em *off*, a

câmera nas mãos de Jorge Müller faz um duplo movimento: ao mesmo tempo em que registra em plano geral a sessão da casa legislativa, faz tomadas que evidenciam os rostos dos deputados, em primeiro plano, o que destaca suas expressões e a “cara” do golpismo e planos detalhes centrados nas mãos, canetas e papéis nas mesas dos deputados. Na sequência, o texto do narrador contextualiza o espectador dos próximos passos do movimento golpista: “A partir desse momento, os fatos se precipitam. Um grupo de mulheres se manifesta em frente à casa do Comandante Chefe do Exército, general Carlos Prats, chefe natural dos oficiais que respeitam o sistema democrático” (O Golpe, 1976, entre 1h.12min.12s. e 1h.13min.09s.).

Além da renúncia de Prats e dos enfrentamentos nas ruas de Santiago, duas imagens sintetizam os embates e os espaços ocupados pelos golpistas e pelos defensores do governo de Salvador Allende. A primeira imagem é da Universidade do Chile (ver figura 41). As mulheres das camadas mais abastadas da sociedade chilena, repetem a movimentação do *Poder Feminino*, em novembro de 1971 – na marcha de *las cacerolas vacías* – e, em outubro de 1972 e julho/agosto de 1973 – no apoio ao locaute – ocupam a Universidade Católica do Chile e promovem uma grande marcha civil exigindo a renúncia imediata do presidente Salvador Allende. Na fachada uma mensagem: “O *gremialismo* chileno exige que renuncie” (ver figura 41). Além do plano geral do interior do salão da Universidade Católica, Müller registra de um plano geral aberto da fachada da universidade (ver figura 41), mas percorre com sua câmera nas mãos em meio à multidão registrando ora em plano geral, plano meio conjunto e primeiro plano os rostos, as expressões, a alegria e entusiasmo do golpismo e os cartazes com frases orgulhosas em movimentar-se para exigir a renúncia e mudar os rumos políticos do país (O Golpe, 1976, entre 1h.13min.10s. e 1h.14min.58s.). Na passagem para a situação referente à segunda imagem, há um plano aberto registrado de um ponto muito alto – um panorama da cidade de Santiago. É possível ver a Cordilheira dos Andes e os edifícios da cidade (O Golpe, 1976, entre 1h.15min.00s. e 1h.15min.06s.).

A segunda imagem remete à comemoração da vitória eleitoral. No dia 04 de setembro de 1973, as forças partidárias da UP organizam um desfile em frente ao Palácio *La Moneda*: PC, PS, MIR, IC, MAPU (podem ser identificadas em cartazes e bandeiras). As primeiras imagens tomadas são realizadas tanto em plano geral

aberto, filmado do alto, e com a utilização do recurso do *zoom* é possível identificar e ler cartazes e faixas e detalhes da marcha, inclusive a identificação de partidos, movimentos e grupos em apoio a Salvador Allende. As tomadas registradas por Müller revelam multidão compostas por trabalhadores, camponeses, populares, mulheres, estudantes, de todas as idades, com muitos idosos e crianças. Há militantes dos partidos em formação e outros grupos populares e todos desfilam com garbo e imponência diante da tribuna onde está o presidente Salvador Allende, que acena.

Há desfiles de pessoas que marcham pelas ruas com suas bandeiras e palavras de ordem que identificam seu grupo – por exemplo, *Juventude Comunista do Chile* (JCC) – ou simplesmente apoio ao presidente – “Allende, Allende, o povo te defende”. Há também o desfile em comboios de caminhões ou tratores puxando caçambas lotadas de pessoas com bandeiras, cartazes, ou equipamentos de trabalho. Do alto das sacadas dos prédios, as camadas mais abastadas assistem de longe a imensa manifestação popular, inclusive usam binóculo. As imagens são diurnas e noturnas, o que indica que a manifestação ocorreu durante todo o dia 04 de setembro, começando o desfile em frente à bancada presidencial às 17h. Na fachada do Palácio *La Moneda* uma mensagem: “Unidade e combate contra o golpismo – a Pátria vencerá!” (ver figura 42).

O próximo conjunto de imagens será de Jorge Müller com sua câmera nas mãos e no meio da multidão registrando em planos médios e primeiros planos as pessoas e as palavras de ordem que enunciam. Muitas dessas pessoas, ao se dirigirem à câmera e entoarem suas frases, têm punhos cerrados. A maior parte dessas filmagens são realizadas à noite. De acordo com Guzmán (1977a, p. 210-212), as filmagens ocorreram nas ruas *Moneda* e *Bandera*. As mensagens são muito diretas e afirmam que aquela multidão composta por trabalhadores e grupos populares está disposta a lutar para defender Salvador Allende (Chico era seu apelido carinhoso utilizado pelo povo) e o governo da UP: “Trabalhadores em ação, para acabar com a sedição”, “Allende, Allende, o povo te defende”, “Lutando, criando, Poder Popular”, “As fábricas expropriadas, jamais serão entregadas”, “Basta já de conciliar, é hora de lutar”, “Povo, consciência, fuzil, MIR! MIR!”, “Chico, tranquilo, o povo está contigo”. No dia 07, Allende anuncia a convocação de um plebiscito para o

dia 11 de setembro para decidir sobre a permanência da via democrática no poder. (O Golpe, 1976, entre 1h.15min.06s. e 1h.19min.35s.).

Figura 41: Fotograma da fachada da Universidade Católica



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.14min.31s.

Figura 42: Fotograma da fachada do Palácio *La Moneda* e da tribuna onde está Salvador Allende



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.16min.17s.

Retomando à entrevista de Chaskel em 1977, a orientação da narrativa fílmica de *O Golpe de Estado* é por sequências. E nelas é possível identificar não apenas as entrelinhas da articulação do Golpe de Estado, como a amplificação da violência. Como aparenta ser construída de forma representar as ações dando prosseguimento ao Golpe de Estado, a cadência para ser mais reflexiva e mais lenta, se comparada com o ritmo da primeira parte. *O Golpe de Estado* encerra-se com duas sequências que sintetizam o processo de violência que vinha escalonando-se desde *A Insurreição da Burguesia*.

3.2.7 O Golpe de Estado e o impacto social e político das imagens

Como apresentado anteriormente nesse capítulo, o documentário *A Batalha do Chile* começa com um *spoiler*. Além do conjunto de imagens do bombardeio ao *Palacio La Moneda* ao final de *O Golpe de Estado* são apresentadas imagens da violência imediatamente após a instalação da Junta Militar que foram registradas pelas câmeras estrangeiras²⁹⁸. A chegada ao poder, pela via eleitoral, de um

²⁹⁸ Aguiar (2013a; 2013b; 2013c; 2015a; 2015b; 2017a; 2017b; 2019a) dedica-se à pesquisa em uma perspectiva transnacional, especialmente relacionada à presença de equipes estrangeiras no Chile da UP e à produção cinematográfica e televisiva estrangeiras sobre o golpe de Estado no Chile. Uma parte das pesquisas de Aguiar referem-se a Chris Marker e sua relação com o Chile da UP, particularmente relacionado ao cinema de Patricio Guzmán (*O primeiro ano* e *A Batalha do Chile*). Outra parte está dedicada às redes de solidariedade internacional. Outro trabalho de destaque é o

presidente socialista, a partir de uma coalizão de partidos de esquerda (UP) – que desde sua origem foi marcada pelas contradições internas, e não pela homogeneidade de orientação – atraiu a atenção de simpatizantes e envolvidos com as esquerdas e com projetos de devir histórico alternativos.

O Chile sob o governo de Salvador Allende transformou-se em um polo de atração para personalidades políticas, intelectuais, cineastas e equipes de televisão. O Golpe de Estado, no dia 11 de setembro de 1973, que culminou com o bombardeio ao *Palacio La Moneda* – e a morte do presidente eleito democraticamente – foi registrado por Peter Hellmich (H&S Studio) da janela do seu quarto no Hotel Carrera – localizado no lado direito da praça da Constituição, conforme apresentado anteriormente nesse capítulo.

Como analisado no primeiro capítulo, para Olivier Compagnon (2013) o Golpe de Estado no Chile, em 11 de setembro de 1973, foi um “evento-mundo”. Naquele capítulo, apresentou-se em detalhes os argumentos de Compagnon que embasam sua interpretação, entre eles estavam a interconexão entre a tragédia histórica do Chile, associada à tragédia pessoal de Salvador Allende e a violência que instaurou no imediato pós-Golpe e que foram denunciadas pelas câmeras estrangeiras.

Patrícia Verdugo (2016b) analisa como orquestrou-se o processo do Golpe de Estado e como muitos militares próximos de Allende, considerados legalistas, tramaram com a interferência secreta e ingerência dos Estados Unidos, os dias anteriores ao 11 de setembro de 1973. No dia do Golpe de Estado, as transmissões efetuadas pelo presidente Salvador Allende do Palácio *La Moneda* por intermédio das rádios legalistas e pelas Forças Armadas a partir dos seus canais de transmissão traçam o desenho do Golpe de Estado.

No dia 11 de setembro, as primeiras movimentações – tanto das Forças Armadas golpistas quanto da resistência, ao lado do presidente, no Palácio *La Moneda* – iniciam-se pouco antes das 7 horas da manhã. Às 8 horas, através da Rádio *Magallanes*, *Comporación* e *Portales*, Allende anuncia a movimentação da Marinha em Valparaíso, isolando a região. Às 8h 15min os militares iniciam a

de Mónica Villarroel (2012) que, em um dos seus capítulos, está dedicado às atividades de registros dos documentaristas Walter Heynowsky y Gerhard Scheumann e o cinegrafista Peter Helmich que filmaram antes e depois do Golpe de Estado. Eles realizaram registros de relevância histórica como o bombardeio ao *La Moneda*, os campos de prisioneiros organizado no Estádio Nacional, a repressão nos bairros de periferia, entrevistas importantes com militares e membros da Junta Militar.

“Operação Silêncio”, destruindo os equipamentos da *Radio Nacional* e da *Universidad Técnica*. Iniciam o bombardeamento das antenas de transmissão das emissoras de rádio consideradas legalistas como *Comporación* e *Portales*. O *Museo de La Memoria y de los Derechos Humanos*, no ano de 2022, nas efemérides dos 49 anos do Golpe de Estado, disponibilizou o projeto *Sintoniza con la memoria*, em que é possível acompanhar as transmissões radiofônicas realizadas durante o dia 11 de setembro (Sintoniza con, Museo de la Memoria e de los Derechos Humanos).

Em 1978, H&S Studios e a DEFA (RDA) estreiam o documentário *Más fuerte que el fuego: las últimas horas em la Moneda*, sob direção de Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, com imagens tomadas por Peter Hellmich, em 1973. No documentário, além de apresentar as imagens desde o bombardeio até a retirada do corpo sem vida de Salvador Allende do Palácio *La Moneda*, registra os depoimentos da viúva Hortensia Bussi de Allende e do médico Danilo Bartulin Fovich²⁹⁹, em 1978, ambos no exílio no México.

Em *O Golpe de Estado*, a sequência final (O Golpe, 1976, entre 1h.19min.36s. até 1h.00min.00s.) começa com a enunciação do narrador em voz *off*: “Frente a este povo mobilizado [referindo-se à 04/09], **mas sem armas**, o último **recurso da oposição interna** e do **Departamento de Estado norte-americano**” (O Golpe, 1976, entre 1h.19min.26s. até 1h.19min.34s., grifos da autora). Neste texto do narrador há uma diferença substancial com o que foi publicado em 1977:

Às onze da noite, o desfile continua [04/09/1973].
Apesar da sistemática **ofensiva da direita**, o processo revolucionário mostra-se irreversível na consciência dos trabalhadores.
Frente a este povo mobilizado, *mas sem armas* [grifo do texto original], vai entrar em ação o último **recurso da burguesia** e do **imperialismo** (Guzmán, 1977a, p. 212)

Comparando os dois textos é possível ratificar o que foi observado anteriormente nesse capítulo. Na reedição de *A Batalha do Chile* a partir de 1997, Patricio Guzmán optou pela utilização do termo “oposição” para substituir “burguesia” ou “direita”. No caso do termo “imperialismo” houve a substituição por governo norte-americano ou Departamento de Estado norte-americano. Tem-se

²⁹⁹ Médico e amigo de Salvador Allende. No dia 11 de setembro acompanhou o presidente no Palácio *La Moneda*. Foi retirado às forças pelos militares, foi preso no Estádio do Chile, no Estádio Nacional e em Chacabuco. No filme *Más fuerte que el fuego: las últimas horas em la Moneda* conta em detalhes como foi o bombardeio, as orientações de Allende para que muitos que o acompanhavam deixassem o prédio, inclusive suas filhas.

consciência que o termo mais adequado para se referir aos Estados Unidos seja estadunidense. No entanto, como refere-se a uma alteração feita a partir de 1997, optou-se em manter no texto traduzido a expressão “norte-americano”.

O texto em *off* na edição utilizada foi sucinto. O texto publicado em 1977 traz elementos essenciais para a problematização que se pretende nessa tese. No texto publicado em 1977 refere-se à evidência de “um processo revolucionário” que transborda as manifestações e marchas pelas ruas, os cartazes e faixas ou as frases em ordem entoadas com veemência. Tratava-se de um processo revolucionário que era “irreversível” porque estava “na consciência dos trabalhadores”. Será exatamente esse processo revolucionário impregnado na consciência dos trabalhadores que tentará se construir no próximo capítulo.

Em relação à ideia de consciência dos trabalhadores em relação à conjuntura chilena, no texto publicado em 1977, indica uma enunciação do narrador que não está contemplada na narrativa fílmica analisada. Tal texto está inserido em meio às imagens da manifestação do dia 04/09: “para o imperialismo norte-americano este desfile é uma das comprovações mais evidentes do seu fracasso *ideológico*. A *consciência de classe do povo* chileno demonstrar que nada é capaz de distanciá-lo do processo revolucionário” (Guzmán, 1977a, p. 210, o grifo em itálico é do próprio autor). No trecho, além do uso do termo “imperialismo”, que, ao ser historicizado, faz sentido ser utilizado no contexto em que ocorreu o Golpe de Estado e que o filme foi montado em Cuba, recorre-se novamente à ideia de consciência de classe. Em *A Insurreição da Burguesia*, a narrativa fílmica reforça a ideia de que o imperialismo com sua “ideologia”, em plena Guerra Fria, tentava articular e contribuir com as forças contrarrevolucionárias chilenas para a derrocada do governo da UP e a destituição de Salvador Allende. Em *O Golpe de Estado*, a narrativa fílmica procura demonstrar que perante a escalada golpista marcada pela precipitação e aceleração, de acordo com a análise de Chaskel (1977), as organizações dos trabalhadores respondem com enfrentamento – o que demarcaria a “consciência de classe do povo chileno” que não vai se apartar do “processo revolucionário”, nas palavras de Guzmán (1977a). Na terceira parte da trilogia, *O Poder Popular*, que será analisado no próximo capítulo, procurará demonstrar que essa “consciência” que é histórica e de classe interpreta o contexto e a conjuntura e a impele a construir o protagonismo popular – *cordões industriais* e comandos

comunais, gestados a partir do locaute de outubro de 1972 – que parece se fortalecer e consolidar em *O Golpe de Estado*. No entanto, a imprevisibilidade histórica e a conjuntura da Guerra Fria, inclusive pensada nas relações interamericanas (Harmer, 2014), interrompe o processo com o violento Golpe de Estado.

Realizada essa observação, considerada imprescindível para a defesa da hipótese levantada por essa pesquisa, será realizada a análise da sequência final de *O Golpe de Estado*. A sequência apresenta o passo a passo do dia 11 de setembro. O início da sequência é marcado por um fundo branco com a inscrição “Manhã de 11 de setembro; primeiro comunicado do presidente Allende”. Às 8h faz seu primeiro comunicado através de emissoras de rádios. Informa que um segmento da Marinha iniciou um Golpe de Estado e isolou Valparaíso, mas “em todo caso eu estou aqui, no Palácio de governo, e ficarei aqui defendendo o governo que eu represento pela vontade do povo” (O Golpe, 1976, entre 1h.19min.42s. até 1h.20min.10s.).

O presidente Allende estava no palácio *La Moneda* desde as 7h da manhã, reunido com sua base de aliados e partidários e discutindo as primeiras instruções a serem realizadas. Enquanto o espectador vê na tela um plano geral do oceano com um navio de guerra e depois uma vista aérea de Santiago, o narrador explica que a Marinha iniciou o Golpe de Estado em Valparaíso e denuncia a presença de 4 *destroyers* de guerra estadunidenses na costa chilena. O texto do narrador evidencia: “a situação é crítica, ao não existir um planejamento conjunto para a defesa armada do governo. Durante a madrugada, a maioria dos oficiais constitucionalistas foram neutralizados” (O Golpe, 1976, entre 1h.20min.17s. até 1h.20min.52s.).

Segundo o narrador, a partir das 8 horas, aviões da Força Aérea chilena sobrevoam a cidade. Vinte minutos depois, os militares golpistas exigem a renúncia do presidente “e lhe oferecem um avião para que abandone o país”. Às 9h e 15min, Allende se prepara para a resistência. Neste momento é inserida a fotografia fixa do presidente com capacete militar – sugerindo que o mantivesse em seu escritório desde a sublevação militar de 29 de junho de 1973 – e a metralhadora pendurada no ombro. Ao seu lado, o amigo Danilo Bartulin Fovich e membros da GAP com suas metralhadoras. Naquele momento o presidente faz seu último pronunciamento, transmitido pela rádio *Magallanes*. Durante esse pronunciamento, a única imagem é da fotografia. Ele anuncia que provavelmente será seu último pronunciamento

porque: “a Força Aérea bombardeou as torres das rádios *Portales* e *Corporación*. Diante destes fatos vou fazer um comunicado, trabalhadores, não vou renunciar” – close na mão do presidente – “colocado em um trânsito histórico, pagarei com minha vida a lealdade do povo. A história é nossa e a fazem os povos. Viva o Chile! Viva o povo! Viva os trabalhadores!” – close no rosto de Salvador Allende. (O Golpe, 1976, entre 1h.20min.53s. até 1h.21min.52s.).

Em seguida é inserida uma tomada que registra um tanque militar em deslocamento por uma rua. Em seguida, em um plano geral filmado do alto, registra o Palácio *La Moneda* e os tanques. Ouvem-se disparos dos combatentes que estão no interior do edifício para conter o ataque. Em outro plano geral, o tanque abre fogo contra *La Moneda*. Novamente inserem-se imagens registradas dos aviões *Hawker Hunter* cruzando o céu. O narrador contextualiza que as Forças Armadas anunciam que o Palácio deve ser evacuado. Neste momento insere-se imagens de carabineiros e membros da GAP deixando o edifício, correndo e tentando se proteger, sob orientação de Allende. E a voz *off* do narrador completa: “junto ao presidente Allende, que recusa a rendição, permanecem 40 combatentes civis, dispostos a enfrentar o bombardeio”. Enquanto há enunciado do narrador, inserem-se imagens em plano geral de tanques militares em movimento. Novamente a imagem de um avião e, em seguida, o plano geral da fachada do Palácio *La Moneda* sendo bombardeada. Insere-se a imagem da trajetória de um dos aviões (ver figura 43) e momento exato do lançamento de uma das bombas (ver figura 44). Além do barulho das bombas e da imagem do edifício em chamas e com fumaça, ouvem-se os projéteis caindo sobre as colunas e paredes da construção. Insere-se plano geral de uma das ruas. Repetem-se as tomadas dos aviões cortando o céu muito próximo dos edifícios e várias imagens do *La Moneda* em chamas. (O Golpe, 1976, entre 1h.21min.53s. até 1h.23min.51s.).

Figura 43: Fotograma avião *Hawker Hunter*



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.22min.41s.

Figura 44: Fotograma do projétil atingindo o Palácio *La Moneda*



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.22min.43s.

As imagens dos caças *Hawker Hunter* no céu, sobrevoando os edifícios, foram registradas por Pedro Chaskel. Segundo Villarroel, a circunstância da tomada ocorre a partir “da janela do banheiro do apartamento da sogra de Luis Mora, localizado próximo ao Departamento do Cine Experimental” (Villarroel, 2012, p. 141, apud. Jurado, 2014, p. 05). O cinegrafista e montador Pedro Chaskel contou em entrevista a Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange, em março de 2018, que ele estava em seu escritório de trabalho, há duas quadras do Palácio *La Moneda*. Ele e seus companheiros acompanhavam os acontecimentos pelo rádio. Quando anunciam na transmissão que não haveria possibilidade de rendição do presidente Salvador Allende e que o bombardeio seria iniciado, rapidamente deixaram o escritório e buscaram refúgio no apartamento de um amigo nas proximidades.

Em tom de brincadeira, Chaskel afirma que levou consigo sua câmera por segurança, para não a perder. Quando está no apartamento do amigo (que ele não informa o nome), “aí me ocorre a ideia de filmar da janela superior de um banheiro a aproximação dos aviões; e logo passam por detrás do edifício que estávamos”. Aproveita para explicar sobre a inserção das imagens que ele filmou no documentário: “isso se pode editar na montagem de *A Batalha de Chile* às imagens do bombardeio que filmaram os alemães” – se referindo às imagens registradas por Peter Hellmich do *Hotel Carrera*, para a H&S Studios. Na montagem, a conexão dos dois conjuntos de imagens adquire um efeito potencializador: são duas circunstâncias das tomadas praticamente no mesmo momento, mas em pontos geográficos diferentes. E sobre a sua ação e as imagens que filmou, caracteriza: “aqui não há nada heroico... talvez a única coisa extraordinária é que era a minha

câmera que eu a levei comigo com medo de perder no escritório”. Em seu depoimento evidencia a imprevisibilidade histórica daquele evento: “acontece que estávamos tão chocados que não tínhamos consciência do que viria depois” (Chaskel, 2018, entre 49min.36s. e 51min.52s.).

As imagens registradas por Pedro Chaskel têm pouco mais de 2 minutos e, no site da Cineteca da Universidade do Chile, recebem o título de Los Hawker Hunter sobre *La Moneda*. Apesar de serem imagens de origem diferentes, de tomadas em circunstâncias específicas, elas se completam e se complementam (ver figuras 42 e 43) ao registrarem um acontecimento histórico tão impactante para a história do Chile e da América Latina.

As tomadas do palácio *La Moneda* sendo bombardeado pelas bombas *Sura P-3*, lançadas por aviões *Hawker Hunter* da Força Aérea chilena, conforme apresentado no início do capítulo, foram registradas por Peter Hellmich. Ele registra o bombardeio sob vários ângulos possíveis, faz aproximações em *zoom*, procura descrever as condições do edifício após o bombardeio, como por exemplo, as janelas em chamas. Em uma das tomadas, Hellmich deixa registrado o local de onde filma: a janela do Hotel Carrera (ver figura 45). Em outra, um plano geral, o edifício, símbolo do poder e da democracia chilena, sendo consumido pelas chamas (ver figura 46).

Figura 45: Fotograma do bombardeio deixando visível a janela



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.23min.46s.

Figura 46: Fotograma do Palácio *La Moneda* consumido pelas chamas



Fonte: O Golpe, 1976, 1h.23min.49s.

As tomadas realizadas por Peter Hellmich compõem o documentário *Compatriotas* (Mitbürger), dos diretores Walter Heynowski e Gerhard Scheumann (DEFA e H&S Studio). O documentário tem 7 minutos e em 1974 foi apresentado no 20º Festival de Oberhausen (*Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*), Alemanha.

3.2.8 A violência e a violação dos direitos humanos

Após o bombardeio do palácio *La Moneda*, são inseridas imagens televisivas do primeiro pronunciamento da Junta Militar e, logo em seguida, uma sequência de cenas (O Golpe, 1978, entre 1h.26min.48s. e 1h.27min.44s.). O espectador ouve a voz *off* do narrador:

A partir de 11 de setembro, todos os recursos do exército chileno são utilizados para reprimir o movimento popular, com assessoria do exército norte-americano. A primeira resistência armada oferecida por alguns *cordões industriais*, populares, minas e fundições, é reprimida rapidamente em luta desigual. Centenas de pessoas morrem e os principais estádios se convertem em campos de concentração. A democracia representativa mais longa da história da América Latina deixa de existir. No entanto, a partir do mesmo dia 11 de setembro, as forças democráticas começaram a reorganizar-se pouco a pouco e na clandestinidade e adotam todas as formas de resistência. A batalha do Chile não terminou.

Enquanto ouve-se a voz em *off* do narrador são apresentadas imagens de repressão filmadas pelas câmeras estrangeiras. Apesar das cenas terem pouco mais de dois minutos, o espectador é convidado, a partir da montagem de diversas tomadas, a presenciar toda violência e violação dos direitos humanos no imediato pós-11 de setembro. Os alvos são os bairros populares, afastados da cidade e sem infraestrutura, onde os trabalhadores organizados em *cordões industriais* e comandos comunais representaram o Poder Popular. Observam-se tanques e soldados armados. Civis são abordados e logo transformam-se em vítimas de violência. Casas são invadidas. Trabalhadores são detidos irregularmente e levados pelos militares. O texto do narrador é bastante preciso. As cenas não são meras ilustrações do que está sendo narrado. Nem o texto é uma mera descrição das cenas. A sequência precisa ser pensada e analisada na combinação das imagens e do texto.

A narração destaca que o Estado chileno, sob comando da Junta Militar, usou todos os recursos para reprimir com violência os trabalhadores, especialmente os *cordões industriais* e os comandos comunais. A violência e a repressão ocorreram no imediato pós-golpe com o objetivo de impedir e destruir a resistência que operários, mineiros, populares representavam. Três aspectos se destacam: a denúncia da violência e da violação dos direitos humanos e a consequente morte de muitas pessoas. A denúncia que os estádios foram convertidos em “campos de

concentração”; em locais de prisão e extermínio daqueles considerados “inimigos” ou ameaças à segurança nacional. As forças populares se reorganizaram na clandestinidade e apresentaram diversas formas de resistência.

Analisando as cenas e a narração, especialmente destacando esses três aspectos, consegue-se identificar o compartilhamento da experiência referenciada e o compromisso de denunciar a violência e violação dos direitos humanos. Cabe destacar que Patricio Guzmán (1977d) compartilha sua experiência de prisioneiro no Estádio Nacional. O texto *Catorce días en el camarín seis del Estadio Nacional* publicado no livro *Chile: el cine contra el fascismo* é seu testemunho da violência e violação dos direitos humanos. Explica que a *Equipe do Terceiro Ano* tentou gravar imagens depois do bombardeio ao *La Moneda*, mas o clima das ruas vazias, a presença e movimentação de militares, os tiros que podiam ser ouvidos, sem identificar a direção. Descreve como foi abordado por policiais que o fizeram levantar os braços para ser revistado. Nos arredores de sua casa havia presença de muitos policiais e pessoas, inclusive mulheres sendo retiradas de casa e detidas.

Nas palavras de Guzmán (1977d), sobre um domingo, às 18 horas: “apresenta-se na porta, um oficial de polícia acompanhado de um ajudante, ambos com metralhadoras. Pergunta-nos quem vive no apartamento em frente”. Guzmán respondeu que estava vazio há meses. Os policiais saem, mas “voltam, golpeiam e entram em nossa casa, revistando-a toda. O oficial diz que devo acompanhá-lo”. Guzmán foi levado ao quartel: “Outro policial permanece apontando-me um fuzil automático”. Chegou a afirmar o porquê estava sendo detido: ser amigo de Eduardo Paredes, presidente da *Chile Films*, que havia sido fuzilado no mesmo dia do golpe (Guzmán, 1977d).

Foi interrogado e não foram apresentadas provas para a prisão. Em seguida “ordenam que volte ao muro, as pernas separadas e as mãos contra a superfície”. Ficou assim uma hora e foram trazidos mais materiais retirados de sua casa. Novos interrogatórios e retornos ao tal muro; mais prisioneiros são trazidos ao mesmo local. Por fim, “logo os policiais falam do Estádio e dizem que ali levariam a todos, não sabiam se ao Nacional ou ao Chile. Voltam outra vez a falar em fuzilar-nos, mas não aqui, mas em um desses dois lugares, onde supostamente seremos trasladados” (Guzmán, 1977d).

3.3 A BATALHA DO CHILE – A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS: O PREMIADO DOCUMENTÁRIO E A CIRCULARIDADE DAS IMAGENS

Em 1975, *A Insurreição da Burguesia* estreava em festivais internacionais e em cinemas e canais de televisão, especialmente na Europa e em Cuba, como poderá ser conferido no último capítulo. A experiência de apreciar uma obra cinematográfica na sala escura é única e indescritível.

Nas três partes de *A Batalha do Chile*, do fundo preto emergem letras brancas, mas em cada caso há uma peculiaridade simbólica muito significativa que será tratada em momentos adequados. Antes dos créditos, o espectador é apresentado à listagem de classificações e prêmios indicando que o documentário *A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas* está entre os cinco melhores filmes do Terceiro Mundo (1968-1978), segundo a Revista *Take One* (Estados Unidos); entre os dez melhores filmes de América Latina (1970-1980), segundo *Los Angeles Film Critics* (Estados Unidos); e entre os dez melhores filmes políticos (1967-1987), da Revista *Cineaste* (Estados Unidos). A indicação dos prêmios pode levar o espectador a deduzir a importância das imagens captadas em seu tumultuado contexto histórico: prêmio *Novas Teixeira da Associação de Críticos Cinematográficos*³⁰⁰ (França, 1976); Grande Prêmio do Festival Internacional de Grenoble (França, 1975 e 1976); Grande Prêmio no Festival Internacional de Leipzig (Alemanha, 1976); Grande Prêmio Festival Internacional de Bruxelas (Bélgica, 1977); Grande Premio Festival Internacional de Benalmádena (Espanha, 1977); Festival Internacional de La Habana (Cuba, 1979).

No caso de *A Insurreição da Burguesia*, toda essa lista é realizada em fundo preto e com um silêncio ensurdecedor. De repente, rompe-se o silêncio e paulatinamente um barulho, inicialmente não identificado, vai se intensificando. Enquanto o título está sendo projetado na tela – *A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas* – identifica-se clara e objetivamente o barulho de um avião. O filme inicia-se com a sua grandiosidade enunciada em suas premiações e com um grande *spoiler* como apresentado no início do capítulo e analisado um pouco mais adiante.

³⁰⁰ Association Française des Critiques du Cinéma

O diretor e roteirista chileno da trilogia *A Batalha do Chile*, destaca que o documentário foi selecionado pelo *Fórum Internacional do Novo Cinema* de Berlim³⁰¹ (1975, 1976 e 1979), pela *Quinzena dos Realizadores*, paralela ao *Festival de Cannes*³⁰² (1975-1976) e está na lista dos 20 melhores documentários da Revista *Sight and Sound* (2014). Elenca a participação do documentário em outros festivais de cinema: Festival de Volgogrado (URSS, 1976), Festival Latino Americano de Caracas (Venezuela, 1977), Festival de Pesaro (Itália, 1975, 1976 e 1981), Festival de Melbourne (Austrália, 1977), Festival da Cidade do México (México, 1977 e 1980), Festival de Amsterdam (Holanda, 1978); Festival de San Sebastián (Espanha, 1979 e 1988); Festival de Londres (Inglaterra, 1979); Festival de São Paulo (Brasil, 1979)³⁰³; Festival de Filmes do Terceiro Mundo, Los Angeles (Estados Unidos, 1980); Festival de Calcutá (Índia, 1982); Festival de Cartagena (Colômbia, 1982); Festival de Trieste (Itália, 1993) (Guzmán, 2020).

Em 1979, as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile – A insurreição da burguesia* (1975) e *O golpe de Estado* (1976) – foram apresentadas na 3ª *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* (MASP) (3ª MIC-SP). A terceira parte, *O Poder Popular* (1979), competiu e conquistou o terceiro lugar no evento. O documentário voltou a ser exibido em 2005, na 29ª edição da MIC-SP. Uma análise preliminar da documentação sobre a participação na MIC-SP em 1979 será apresentada no último capítulo.

As participações em festivais de cinema, as premiações que coleciona, as indicações e posições que ocupa em listas de “melhor filme” ou “melhor documentário” auxiliam a pensar algumas questões. A epopeia cinematográfica e o processo de recuperação dos rolos de película, as anotações e a banda sonora, passando pelas memórias do Ignacio Valenzuela e pela solidariedade e envolvimento do Consulado da Suécia foram apresentadas no início do capítulo.

O aspecto transnacional, pois as imagens em Santiago não ficaram restritas ao Chile ou a América Latina e o documentário atravessou fronteiras. A circulação

³⁰¹ Em 1970, foi criado o *Internationalen Forums des Jungen Films* de Berlim, paralelo ao *Festival Internacional de Cinema* de Berlim (*Internationale Filmfestspiele Berlin*) – que havia sido criado em 1951.

³⁰² A *Quinzaine des Cinéastes* foi criada em 1969 pela *Société des Réalisateurs de Films* (SRF) e ocorria paralelamente ao *Festival de Cannes*. Em 1975, realizou-se entre 9 e 23 de maio. Em 1976, entre 13 e 28 de maio. Ver: <https://www.quinzaine-cineastes.fr/fr/edition/1975>; <https://www.quinzaine-cineastes.fr/fr/edition/1976>.

³⁰³ Guzmán (2020) apenas indica a participação na 3ª *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*.

pode revelar a importância do documentário tanto pelo acontecimento histórico localizado no tempo quanto pela conjuntura política, ideológica e cultural em que estava inserido. É possível igualmente problematizar o valor de testemunho e de experiência histórica que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo. E, por fim, mas não menos importante, problematizar os sentidos e os elementos que são significados e ressignificados³⁰⁴ constantemente construindo e reconstruindo a memória social³⁰⁵ em diferentes temporalidades.

À época de lançamento e circulação em festivais de *O golpe de Estado*, Guzmán teceu uma comparação entre suas duas grandes realizações até aquele momento. Na concepção do diretor chileno, *O primeiro ano* (1972) era um filme “fundamentalmente celebrativo”. Em contraposição, *A Batalha do Chile* (1975 e 1976) configurava-se como “uma análise dialética da realidade”. Guzmán complementa a sua reflexão indicando que, apesar de o documentário montado em Cuba seguir uma certa “estrutura externa cronológica”, a chave para compreender a sua lógica fundamental “está em seu relato dialético, na luta de contrários” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 42).

Como apontado por Guzmán, à primeira vista – e, especialmente, as duas primeiras partes da trilogia *A Batalha do Chile* – há uma certa sequência cronológica de acontecimentos que teceriam como os rumos históricos de uma revolução

³⁰⁴ Partindo do princípio que “construímos a memória no e a partir do presente”, o processo de ressignificação pode ser compreendido como: “a prática social de transformar ou reorientar o significado, o sentido e o valor de um acontecimento, situação, lugar, ação”. Resignificar pressupõe, no mínimo, duas práticas essenciais. A primeira, adequar e elaborar significados, racional e afetivamente relevantes, compatíveis com a conjuntura e contexto social, cultural e político, ou seja, produzir versões sobre o passado. A segunda, reconhecer o processo como um campo de disputas, sociais e políticas, de “repertórios de argumentos e interpretações que se interpelam e exortam mutuamente” para induzir, persuadir e convencer. Portanto, a prática de ressignificar não é imparcial ou inocente, mas marcada por elementos sociais, culturais, políticos e históricos de um contexto ou conjuntura (Vázquez, 2018, p. 423).

³⁰⁵ Nessa pesquisa, considera-se o conceito de memória como “processo e produto histórico-social” e que “construímos sociocomunicativamente o passado” ou “produzimos e sustentamos socialmente a memória” (Vázquez, 2018, p. 304). A memória social está em constante transformação em função das “ações de recordar”, dos inúmeros “espaços de ressignificação” e das intervenções políticas. Como na sociedade coexistem diferentes interpretações e ressignificações do passado, a memória social é uma arena política de debates e disputas de projetos. Portanto, a memória social tem um caráter dinâmico, conflitivo e prático, mas também argumentativo: a) identifica-se o episódico; b) interpretam-se seus símbolos, signos e afetividades que despertam; c) produz-se inteligibilidades sobre o passado; d) estabelecem-se espaços e vínculos de recordação que são compartilhados e reivindicados. Segundo Vázquez (2018, p. 304), “somos agentes que tomamos parte nas práticas conjuntas, em que, construímos significados e coordenamos ações sociais”. Além disso, “fazemos memória daquilo que, no marco de uma sociedade, é significativo e afetivamente merecedor de evocação e de conferirmos sentido em nossas interações e através de diferentes produções (relatos, comemorações, lugares, relíquias, etc.)” (Vázquez, 2018, p. 304).

converteram-se em um golpe de Estado. Um espectador desatento poderia se deixar levar por essa análise simplista que provavelmente teria como consequência imediata a compreensão de *A insurreição da burguesia* (1975) e *O golpe de Estado* (1976) como parte de um documentário-crônica.

No entanto, a imprevisibilidade histórica e a urgência – diante da conjuntura e dos acontecimentos históricos – da denúncia e da construção de um discurso contra-hegemônico acarretariam a elaboração de uma narrativa fílmica marcada pela consciência histórica (Lorenzo, 2015) e pela elaboração intelectual coletiva da *Equipe do Terceiro Ano*. Pedro Sempere sugere analisar tanto *O primeiro ano* quanto *A Batalha do Chile* como “cinema político prospectivo” (Guzmán, 1977c, pergunta nº 42).

Essa prospecção e essa elaboração interpretativa será ainda mais evidente na terceira parte de *A Batalha do Chile: O Poder Popular* (1979). A espinha dorsal do filme é a organização dos trabalhadores sob os lemas “Trabalhadores ao poder” e “Criar, criar, poder popular” e as experiências compartilhadas na construção de um projeto popular. Como será analisado no próximo capítulo.

A experiência compartilhada em *O Poder Popular* é potencialmente de compromisso político e engajamento, de possibilidade de transformação e de resistência. Como sugerido por *David Jurado* (2018, p. 61), *A Batalha do Chile* apresenta testemunhos das experiências dos cineastas e entrevistados que produzem “aparatos visuais e narrativos de resistência” que “constroem através da montagem um significado” e, no final, o filme contém “uma resistência interna que se projeta como um discurso militante”. A narrativa fílmica constrói representações das experiências compartilhadas e, justamente, pela sua montagem e processo de reinterpretação e reelaboração, transforma-se em um “recurso de esperança”. Ruben Dittus (2013, p. 85-86.) define que “o dispositivo documental político é um mecanismo de construção de significado” que “funciona como um filtro” ao ordenar, selecionar, hierarquizar discursos, testemunhos, valores, textos, fatos e acontecimentos, imagens, sons e, ao fazê-lo, orienta e abre o espaço para os espectadores participarem e compartilharem essa “realidade referenciada”. No próximo capítulo essa potencialidade será analisada.

4 O PODER POPULAR (1979): A EXPERIÊNCIA CHILENA TECIDA E COMPARTILHADA

Começar com uma espécie de conto talvez seja um bom estratagema para contextualizar e historicizar o processo de edição da terceira parte de *A Batalha do Chile*. Durante a inauguração da *Exposição Arpilleras*³⁰⁶ no *Palacio de la Virreina*, em Barcelona, em outubro de 1978, o escritor chileno exilado Volodia Teitelboim³⁰⁷, narrou:

Cercado por lobos da repressão e da miséria, o povo de lá [chilenos] luta de todas as formas. Uma delas é a arte da fome, o florescimento de formas de cultura da pobreza, o canto dos perseguidos que transforma tudo em uma arma para lutar contra o fascismo; e assim vemos a mulher que caminha pelas ruas com um retrato do marido desaparecido perguntando onde ele está. Àquela que volta para casa vazia, onde, às vezes, não há nada para acrescentar ao prato, mas que traz nas mãos um pedaço de *gangocho*³⁰⁸, umas tiras que foram descartadas. Sozinha pensando e sofrendo, ela começa a tecer seus anseios e reflexões. Ela contará todas as suas confidências àquele tecido grosseiro. Ela contará a ele suas mágoas sem vergonha e ali as deixará estampadas para que o mundo saiba o que aconteceu, não só naquele lugar, mas também dentro de sua alma. Assim nasceu uma tapeçaria [ou bordado]. E nasceu outra na casa ao lado. Foi como se um vagalume entrasse pela janela. Ou melhor, foi como o nascimento de um filho que alegrou a casa que era tristeza. Essa criança não gritou quando chegou. Tudo estava em silêncio. Mas mil silêncios foram tecidos juntos, mil crianças nasceram, mil tapeçarias nasceram, e com cada uma delas renasceu o Chile, “um povo que borda sua vida e suas lutas” (Teitelboim, 1979, contracapa).³⁰⁹

Volodia Teitelboim, em Barcelona, encontra uma brecha poética para apresentar a *Exposição Arpilleras*. Argumenta que a tragédia vivida pelo povo chileno, desde o fatídico 11 de setembro de 1973, pôs às ruas os lobos da repressão que, sedentos por sangue, estão sempre alertas à caçada. No entanto, nem os lobos,

³⁰⁶ *Arpillera* é uma espécie de tecido comum e grosseiro, suas fibras se cruzam formando uma tela grossa. Na tecelagem é o resíduo fibroso, conhecido como estopa que é utilizado para limpeza de maquinários, por exemplo, ou para armazenar e cobrir, protegendo objetos e produtos da poeira e da humidade. Por ser um tecido grosseiro é barato e facilmente descartável. Esse tecido fibroso é a base para a arte do bordado, uma arte de resistência.

³⁰⁷ Volodia Teitelboim (1916-2008) foi uma importante personalidade da vida cultural, política e literária chilena. Após o Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 criou, organizou e dirigiu a revista *Araucaria de Chile* para ser como um vértice das diferentes manifestações da cultura chilena no exílio. Foi uma revista de confluência e de resistência das artes e dos artistas chilenos exilados. A produção acadêmica sobre a revista como resistência chilena é extensa.

³⁰⁸ *Gangocho* (Chile) ou *guangoche* (México) é o mesmo que *arpillera*, o tecido grosseiro utilizado para cobrir, embalar ou armazenar. Neste caso narrado poeticamente por Teitelboim, faz referência a ser um tecido cujas tiras, descartadas ao lixo, eram recolhidas pelas mulheres que as transformam em arte por meio de bordados.

³⁰⁹ Na edição da revista foram publicados alguns bordados que faziam parte da exposição e os textos que os acompanhavam.

nem a miséria ou a fome derrotaram o povo daquele país, isolado pela Cordilheira dos Andes. Poeticamente, Teitelboim introduz em sua retórica a “arte da fome” que é capaz de florescer tanto a “cultura da pobreza” quanto “uma arma para lutar contra o fascismo”. Em seu discurso, o escritor chileno e diretor da revista *Araucaria de Chile* refere-se à arte dos bordados em tecidos grosseiros – *las arpilleras* – que podem ser transformados em tapeçarias para enfeitar casas e em arte de luta e de resistência. Na sua tarefa solitária e silenciosa, a bordadeira pensa e reflete sobre sua condição de vida, seu momento presente, relembra o seu passado, remói o seu sofrimento, revive suas angústias, mas também tece seus anseios, suas aspirações e seus desejos. Há cumplicidade entre a bordadeira e a matéria-prima da sua arte. Não há segredos entre elas: há confidências. Quando sua tapeçaria ou seu bordado for findado estará estampado um mundo que foi, que está sendo e que será ou que gostaria que estivesse sido, sendo ou que poderia vir a ser. Naquele universo de cores, tecidos, fios, formas, há um mundo, um espírito, uma alma, uma vida, uma história a ser narrada e uma experiência a ser compartilhada.

No conto narrado por Teitelboim a arte de resistência de *las arpilleras* é contagiante como os vagalumes que trazem consigo o poder inerente de iluminar a noite. Em cada casa do Chile há uma bordadeira que, no silêncio e na solidão, revive suas angústias, sofrimentos e desesperanças. No entanto, ao recolher um pedaço de tecido grosseiro descartado e transformá-lo em seu confidente, transpondo nele as suas reflexões, os seus anseios, os seus desejos, as suas expectativas, as suas esperanças, compartilha uma história e uma experiência e, mesmo sem ter consciência, faz renascer o Chile. Isso porque, em outras casas, outras chilenas – e por que não considerar chilenos? – estariam fazendo o mesmo. Como sugere Volodia Teitelboim, em meio ao silêncio, mil *arpilleras* foram tecidas, mil crianças chilenas nasceram, mil formas de lutar contra o “fascismo” e contra a ditadura chilena estavam sendo tecidas desde o Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. A maior parte dessas formas de luta e resistência contra o “fascismo” e a ditadura chilena estava acontecendo no exílio.

Conforme apontado anteriormente, Mouesca e Orellana propõem pensar a “cultura chilena do exílio” considerando que aquele momento foi marcado como um “fenômeno fertilizante e vitalizador” (2010, s./p.; parágrafo nº 02, de Capítulo X). E de fato, a produção cinematográfica chilena após o Golpe de Estado é extensa,

diversificada e de qualidade. No entanto, analisando o caso da montagem de *A Batalha do Chile* especialmente a sua terceira parte, talvez seja indispensável desmistificar, mas acima de tudo desromantizar, em certa medida, tal afirmação. Sem sombra de dúvidas, como demonstram as pesquisas de Aguiar (2015a; 2019a; 2019b; 2022) e Joly (2018), a solidariedade internacional e a transnacionalidade estiveram ancoradas no fenômeno que Mouesca e Orellana denominam de “cultura chilena do exílio”.

Especificamente no texto, *O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC* Aguiar exploram a condição do exílio em Cuba. Nele, Aguiar transcreve uma história sobre a tensão que existia entre o processo de finalização de *A Batalha do Chile* e todo aparato logístico de apoio de moradia e alimentação que recebiam do governo cubano. Aguiar utiliza uma entrevista de Pedro Chaskel em que o editor de *A Batalha de Chile* afirma que poderiam se dedicar integralmente à atividade de edição, pois não precisavam preocupar-se com as condições primárias de sobrevivência (Aguiar, 2019 b, p. 193-194).

Em entrevista concedida a Jaime Córdova, em 2005, consegue-se obter mais detalhes da situação. Pedro Chaskel explicou que dentro do ICAIC, Julio García Espinosa era como um supervisor do trabalho efetuado pela *Equipe do Terceiro Ano*. A *Equipe* possuía mais de 20 horas de material filmado: “que duas pessoas muito traumatizadas, por tudo que havia passado, teriam que voltar a ver – revivendo muitas coisas – e começar um relato cinematográfico. Isso foi muito difícil. Com esse material se fez um documentário de uma hora e meia”. Chaskel não lembra ao certo, mas achava que chegaram a escrever o texto (ele não deixa claro, mas imagine-se que seja do narrador), mas não o gravaram. No entanto, “Patricio não estava satisfeito”. Relembra, então, que fizeram uma reunião com Espinosa. De acordo com o relato, “Patricio pensava que o material” poderia ser muito melhor explorado e poderia render mais que um filme. E Espinosa teria respondido: “bom, então, comecem de novo”. Chaskel ri e comenta que “em nenhuma parte do mundo isso aconteceria depois de um filme terminado”. E conclui a história: “tivemos mais uns seis meses, ou algo assim, para fazê-lo de novo. Disso resultaram a primeira e a

segunda parte” de *A Batalha do Chile* (Chaskel, 2005, entre 53min.00s. e 56min.03s.).³¹⁰

Em entrevista concedida em 2018, Chaskel explica que “era Patricio quem chegava todos os dias com uma espécie de pauta... eu não sei quando ele dormia”. Chegava todos os dias com um planejamento nas mãos e falava sobre a relação entre o diretor e o editor: ri ao comentar que o realizador chegava e mostrava o material e perguntava se dava para fazer algo com ele. “O diretor senta ao seu lado” e, juntos, vão encadeando as imagens com as ideias e completa: “geralmente eu prefiro trabalhar sozinho, mas no caso de *A Batalha* eu me senti muito tranquilo com o Patricio ao meu lado, orientando” porque era muito material para memorizar. E conclui que toda a estrutura do documentário foi idealizada por Patricio Guzmán. Confirma, como foi destacado no capítulo anterior, o método utilizado para realizar a primeira parte – os acontecimentos em blocos temáticos – não funcionou para a segunda – que segue os acontecimentos cronológicos (Chaskel, 2018, entre 55min. 12s. e 57min.49s.).

A questão central é que, quando busca-se preencher o hiato temporal entre o final da montagem das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*, em 1976, e o lançamento da terceira parte, em 1979, Patricio Guzmán parece ter navegado pelas águas turvas, turbulentas e profundas do exílio. O ano de 1976 parece ter sido o início do fim de um longo e exaustivo processo não apenas de montagem de um documentário e de sua difusão pelos festivais internacionais, mas de uma vida no exílio sem ter se dado conta desta condição até aquele momento.

Em entrevista a Ricciarelli, em 2011, Patricio Guzmán explicou que o extenuante trabalho de montagem das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* – a partir de março de 1974³¹¹ até meados de 1976 – mascararam sua percepção

³¹⁰ Ainda de acordo com Chaskel (2005), eles possuíam 20 horas de material bruto filmado. Comenta na entrevista que, geralmente a proporção para 20 horas de filmagens é ter como resultado um filme de uma hora ou uma hora e meia. No entanto, as 20 horas resultaram em aproximadamente 4h e 30 minutos, dividido em três filmes de aproximadamente uma hora e meia cada um. Chaskel repete parte da história, mas com menos detalhes na entrevista de 2018 (Chaskel, 2018, entre 52min.04s. e 54min. e 56s.).

³¹¹ Em outubro de 1973, Patricio Guzmán deixou Santiago – juntamente com sua família – em direção à França. A ideia era estabelecer alguns contatos em Paris, conseguindo apoio para iniciar a montagem do documentário, provavelmente, tendo em vista conhecer Chris Marker e a SLON – responsável pela versão francesa de *La première Année* (1973) e pelo envio do material magnético, positivo e negativo em fevereiro de 1973. No entanto, as dificuldades foram maiores do que as imaginadas. E ele precisou viver na Espanha onde mantinha alguns contatos. No início de 1974, Alfredo Guevara estava em Paris. Tal situação possibilitou a aproximação de Guzmán com o diretor do ICAIC. O apoio e a solidariedade de Guevara – que ofereceu todo aparato do ICAIC para que o

sobre a sua condição do exílio. Em suas palavras: “quando trabalhávamos em frente a moviola, estávamos em uma espécie de máquina do tempo. Vivíamos olhando para um passado que já não existia”. A leitura da entrevista permite perceber que Guzmán parecia envolver-se em uma espécie de transe hipnótico. Apesar de viver na condição de exilado em Cuba, o hercúleo trabalho de montagem – a *Equipe do Terceiro Ano* tinha em mãos aproximadamente 20 horas de material filmado – o afastou de experienciar aquela condição. Guzmán utiliza a metáfora de “máquina do tempo” para explicar que naquele momento, seu olhar e atenção eram retrospectivos e estavam presos ao passado. As horas de trabalho dedicadas à edição do documentário eram intensas e toda atenção voltava-se para o filme que estavam produzindo: “dormíamos certamente pensando no documentário” (Ricciarelli, 2011, p. 153).

Em entrevista a Natacha Scherbovsky, Pedro Chaskel destacou que o golpe foi um choque e que o trabalho na mesa de edição era extenuante – entre 8 e 12 horas diárias. Havia uma rigorosa metodologia de trabalho. Não recordava como chegaram a um denominador comum, mas todo o material foi assistido pela equipe. O grande problema era como editá-lo. Chaskel, diferente de Guzmán, também destaca a condição do exílio como motor que impulsionava o desejo de investir naquela edição de material filmográfico. Scherbovsky cita palavras da entrevista que realizou com Chaskel: “Então, a verdade é que o filme em si se converteu não sei se posso chamar de catarse, mas foi um pouco da nossa revanche contra a ditadura também” (Chaskel apud. Scherbovsky, 2016, p. 124).³¹²

Em entrevista concedida a Claudio Salinas Muñoz e Hans Stangem em 2018, Pedro Chaskel comentou em detalhes sobre os propósitos que mobilizaram a *Equipe do Terceiro Ano* no árduo processo de edição do documentário *A Batalha do Chile*. Nas palavras de Chaskel, o material que tinham em mãos “era um grande testemunho” e tinha algo mais “psicológico”: “era nossa resposta sobre o que significou o golpe” – inclusive catártica – “denunciando e narrando o processo... era

documentário pudesse ser montado – levaram Patricio Guzmán, Frederico Elton e José Pino se exilarem em Cuba. Pedro Chaskel fazia o mesmo movimento, de Paris a Havana. Marta Harnecker já estava em Cuba. Ver também entrevista de Guzmán a Pedro Sempere (GUZMÁN, 1977c, pergunta n° 49). Aguiar (2015, p. 157; 2019b, p. 194) explica, a partir de uma carta escrita por Patricio Guzmán a Frederico Elton ainda em 1973, que vivia na Espanha com muitas dificuldades financeiras utilizando o dinheiro dos móveis que havia vendido em Santiago antes do seu exílio.

³¹² Scherbovsky (2016, p. 124) ainda destaca com suas próprias palavras: “A condição de exilados e de “revanche” contra a ditadura, consideravam um papel importante na montagem”.

uma experiência histórica que valia a pena reforçar” e, conseqüentemente, compartilhar com o mundo. Na referida entrevista, o realizador chileno destaca, por um lado, o valor de testemunho do documentário. E, por outro, retoma a ideia de que o processo de edição tinha uma pitada de catarse: uma certa sensação de alívio depois da experiência de choque e trauma que representou o Golpe de Estado. Essa sensação estava diretamente relacionada com a urgência da denúncia: era a oportunidade que Chaskel, Guzmán e outros membros da *Equipe do Terceiro Ano* tinham de revelar ao mundo o processo histórico chileno que teve como clímax o Golpe de Estado. Interessante notar que, em suas palavras, Chaskel enfatiza a ideia de denúncia e de construção de uma narrativa sobre aquela “experiência histórica”. Na sequência, Chaskel ainda entoa a relevância histórica e o papel social das imagens: “*A Batalha do Chile* continua sendo o documentário latino-americano” que consegue representar o processo de “uma intervenção militar, de alguma forma controlada pelos Estados Unidos com toda a cumplicidade das classes altas (sic) chilenas”. Durante a entrevista, ao referir-se ao “controle” dos Estados Unidos, movimentava suas mãos como que a representar a ação de comandar as marionetes. Embora não desenvolva muito a ideia, sobre o papel social das imagens que compõem a trilogia, Chaskel enfatiza que existem diferentes chaves para a leitura e interpretação do documentário: “para alguns demonstra que o socialismo não funciona e outros veem ao contrário” (Chaskel, 2018, entre 59min. 21s. e 1h.01min.).

Arnal Lorenzo também reforça que “no processo de edição no exílio” há um acréscimo que complementa o objetivo primordial da *Equipe do Terceiro Ano* em seu hercúleo trabalho no ICAIC: “a necessidade de converter o documentário *A Batalha do Chile* em uma denúncia internacional” em relação ao que realmente “acontecia no Chile de Pinochet” (Lorenzo, 2015, p. 175).

As informações trazidas por Scherbovsky, a afirmação de Lorenzo e as próprias palavras de Chaskel podem ser observadas no capítulo anterior. A urgência da denúncia e de construir uma narrativa contra-hegemônica ficam muito explícitas quando analisadas as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* – a começar pelo que seus títulos sugerem: *A Insurreição da Burguesia* e *O Golpe de Estado*. Já a terceira parte, *O Poder Popular*, acredita-se que há outro espectro no entorno de sua realização. Sobre a última parte da trilogia, Chaskel destaca: “pessoalmente, eu gosto muito e se assiste muito pouco” referindo-se ao *O Poder Popular*, e reforça

que nele são apresentadas as formas de ação e reação dos camponeses e dos trabalhadores e complementa: “é muito interessante” (Chaskel, 2018, 58min.06s. 58min.46s.).

Ricciarelli (2011, p. 94; 109; 120) questiona Guzmán (entrevista realizada em 2011) se, naquela época – terminadas as duas primeiras partes –, já havia a certeza de que seria em formato de trilogia. O realizador chileno responde apontando todas as incertezas e inseguranças que rondavam a realização de um possível terceiro filme.

No entanto, voltando no tempo, em 1977, em conversa com Pedro Sempere, Guzmán explicou que, metodologicamente, em Cuba, a *Equipe do Terceiro Ano* analisou todo o material bruto duas vezes. Primeiro sincronizaram e depois assistiram cronologicamente. José Pino sistematizou todos os acontecimentos, indicando o local exato e a motivação política de cada um (Guzmán, 2020, p. 371-392). A partir de todo material organizado – em sequência cronológica exata –, numerado³¹³ e assistido por todos os membros da equipe, várias vezes, chegaram a quatro conclusões:

- 1°. Percebe-se a escalada fascista, financiada pelo imperialismo e pela burguesia local. Parece esse plano de insurreição em massa.
- 2°. Havia outro material que pertencia à área de conflitos do aparelho de Estado burguês. Em outras palavras, o conflito do presidente Allende com o Parlamento e o Judiciário, por exemplo.
- 3°. Por outro lado, existe um material superestrutural que pertence ao Presidente da República, a outros altos dirigentes da esquerda e da direita.
- 4°. E, finalmente, temos outro material onde você vê o povo, as massas, a base, trabalhando coletivamente para resolver problemas de abastecimento, problemas da produção, criando comitês de vigilância, comitês de localização, às vezes até alterando as formas de produção capitalista; ou seja, construindo o socialismo em algumas áreas da economia e ao mesmo tempo lutando conjuntamente em favor do processo revolucionário. Existiam essas quatro áreas muito claras de material que Pedro e eu notamos quase imediatamente ao começar a analisar o material (Guzmán, 1977c, pergunta n° 52).

Observando com atenção e analisando a resposta dada por Guzmán a Sempere, publicada em 1977, pode-se perceber o trabalho de *las arpilleras*: havia um material bruto, recolhido por meses e meses de trabalho andando pelas ruas de Santiago, pelas assembleias de trabalhadores, pelos espaços das fábricas e das minas, pelas conversas nas praças, nos espaços de ocupação, nas festividades populares, nas marchas pelas ruas e nos enfrentamentos dos *cordões industriais*,

³¹³ As cópias estavam organizadas em 400 pés o equivalente a 121,92 metros.

pelas conversas e discussões nos comandos comunais, na localização e no acompanhamento de abertura dos espaços de armazenamento ilegal de produtos – mercado paralelo. Agora era a hora do silêncio. Na “solidão”³¹⁴ era preciso pensar, sofrer, refletir, chorar, engolir o choro, analisar onde estavam os erros e os acertos. A *arpillera* é uma excelente confidente. Os rolos de *películas* com as imagens em movimento também o eram. E a melhor parte: nas *arpilleras* o processo de criação se dava com tecidos, fios, cores. No caso do documentário, havia a vida em movimento, as experiências em movimento, registradas em película. Era um universo que continha o passado que já passou, mas também que poderia ter sido diferente. O presente angustiante e desanimador, mas que também pode ser diverso, confiante e estratégico. Mas, acima de tudo, é o espaço-tempo de tecer anseios, desejos, construir o devir, aquilo que poderia ter sido e que ainda poderá ser em outro dia, outro espaço, outra conjuntura.

Na resposta dada em 1977 é possível identificar que dois filmes já existiam. Todo o material não caberia em apenas um documentário como era o plano inicial. Nas conclusões a que a *Equipe do Terceiro Ano* chegou vemos a escalada “fascista” da burguesia e todas as suas artimanhas, junto ao imperialismo, ao parlamento e ao poder judiciário para derrubar o presidente, inclusive apostando na falta de produtos de primeiras necessidades para que Salvador Allende perdesse sua força perante seus apoiadores, os grupos menos favorecidos. Estava aí *A Insurreição da Burguesia*. Identificaram também que com a intensificação das forças de oposição, proporcionalmente amplificaram-se as respostas dos apoiadores da UP. E aí tem-se a segunda parte do documentário, *O Golpe de Estado*. E a terceira parte? *O Poder Popular?* A representação do Poder Popular e as formas de luta e resistência estiveram ali o tempo todo, perpassando a *arpillera A Batalha do Chile?* Talvez a resposta estivesse no quarto ponto de conclusão da *Equipe do Terceiro Ano*: “temos outro material onde você vê o povo, as massas, a base”. A verdadeira engrenagem de toda sociedade, de toda vida econômica, social, política, cultural, cotidiana. Esse “povo” estava ali “trabalhando **coletivamente** para **resolver problemas** de abastecimento, problemas da produção, **criando comitês** de vigilância, comitês de localização, às vezes até **alterando as formas de produção** capitalista” (todos os

³¹⁴ Usa-se entre aspas porque estavam trabalhando em equipe, mas o processo de luto, de sofrimento, de compreensão de uma experiência traumática é, antes de tudo individual e marcada pela subjetividade. A elementos coletivos que poderiam ser compartilhados, mas há subjetividade no entendimento do processo.

grifos são da autora). Nesta estupenda *arpillera* que será *O Poder Popular* lá estará o povo agindo coletivamente, solucionando problemas, invencionando formas de movimentações e câmbios cotidianos, apostando na possibilidade da mudança, das transformações, das novas escolhas, das novas orientações. E ainda completa: “ao mesmo tempo lutando conjunturalmente em favor do **processo revolucionário**”. Talvez de fato, *O Poder Popular* seja essa gigantesca *arpillera*, nela há o anseio, o desejo, a crença em um futuro possível (ou tangenciável) diferente do que está “predestinado”, é possível construir um devir histórico marcado pela coletividade e pela esperança de transformação.

4.1 O CINEASTA PEDRO CHASKEL: MAIS QUE O EDITOR DE *A BATALHA DO CHILE*

Pedro Chaskel foi mais que o elemento técnico da *Equipe do Terceiro Ano*. O cineasta, diretor e montador Pedro Chaskel é um expoente do NCL e construiu sua trajetória histórica no cinema em solo chileno, depois no exílio e em seu retorno ao Chile em 1989, que renderia um belíssimo e emocionante roteiro cinematográfico. Nasceu na Alemanha, em Bucholz, em 1932, e seus pais eram fotógrafos. Chegou ao Chile aos 7 anos e naturalizou-se duas décadas depois.

Estudou Arquitetura na Universidade do Chile, mas abandonou a área porque seu interesse estava voltado para o cinema. Fundou o *Cine-clube da Federação de Estudantes do Chile* (FECH), em 1955, ao lado de Sergio Bravo (1927-2022). Desde o início havia o compromisso dos dois companheiros com o cinema fora dos padrões estéticos *hollywoodianos* e que pudesse contribuir com debates sociais e políticos latino-americanos. O objetivo do *Cine-clube* era exibir filmes fora do eixo comercial e promover um fórum de debates com finalidades acadêmicas: “viam muitos documentários sobretudo do *National Board* do Canadá, organizavam apaixonadas discussões sobre os filmes do momento e estudavam e difundiam os poucos livros teóricos que, sobre a área, chegavam às livrarias chilenas”. Então, desde a sua formação esteve em contato com o cinema direto. A preocupação com o debate teórico pode ser exemplificada com a revista *Septimo Arte*, dirigida por Chaskel e que, apesar de sua curta existência (apenas três números entre 1954 e 1956), abordava, para além da crônica, “o tema cinematográfico a partir do ângulo teórico e da análise crítica das tendências do

cinema mundial”. Seu primeiro número foi dedicado ao neorealismo italiano.³¹⁵ A amplitude das atividades do *Cine-clube* levou à fundação do *Centro de Cinema Experimental* (CCE)³¹⁶ que propunha realizar um “trabalho de investigação do audiovisual chileno, formar profissionais na área e produzir curtas-metragens documentais” (Mouesca, 2005, p. 66-67).³¹⁷ Sergio Bravo foi o primeiro diretor do CCE. Em 1962, foi fundada a *Cinemateca Universitária* sob direção de Pedro Chaskel.³¹⁸

A produção de Chaskel é extensa. As pesquisadoras Catalina Donoso e Andrea Chignoli (2013) sistematizam a obra cinematográfica do cineasta em três momentos. O primeiro como cinema experimental desde seus trabalhos na universidade até sua produção durante a UP. O segundo, no exílio, a partir do processo de montagem de *A Batalha do Chile* e toda sua extensa produção no ICAIC. O terceiro, após seu retorno do exílio, e a realização de documentários para a televisão. Nesta última fase dirigiu e montou um conjunto de documentários sob o título *Al Sur del Mundo*.³¹⁹

Na época dos filmes experimentais foi assistente de produção, direção e montagem em *Tres miradas a la calle* (1958) e *Deja que los perros ladren* (1960), ambos de Naum Kramarenco.³²⁰ Em codireção com Hector Ríos produziu *Aquí vivieron* (1963) e *Érase una vez* (1965). Dirigiu *Aborto* (1965). Em entrevista a Claudio Salinas Muñoz e Hans Stange, em março de 2018, durante a realização do VI Congresso da AsAECA, Chaskel falou sobre o impulso a fazer filmes com compromisso social, revelando as inquietudes do contexto que viviam e a precariedade técnica que possuíam para tal. Na entrevista afirma que, diante da

³¹⁵ Em entrevista a Jaime Córdova, em 2005, Pedro Chaskel afirma a influência do cinema italiano, especialmente no neorealismo italiano nos primeiros filmes que participou na década de 1950.

³¹⁶ Há uma discrepância de informações: segundo Vega (1979, p. 211) o CCE foi fundado em 1957; e, segundo Mouesca (2005, p. 65), a fundação foi em 1959. Na entrevista de Pedro Chaskel (1980) para Mayra Vilasis e Jorge Soto Longo o realizado chileno conta sua história com tais instituições cinematográficas na Universidade do Chile.

³¹⁷ Nas duas entrevistas já citadas Pedro Chaskel percorre seu itinerário formativo (Chaskel 2005; 2018).

³¹⁸ Segundo Vega (1979, p. 211), a gestão (1957-1969) do secretário Alvaro Bunster (1920-2004) foi responsável por garantir os equipamentos técnicos ao CCE, que, em 1973, são vendidos ao Canal 9 após a direção da Universidade do Chile encerrar suas atividades audiovisuais. Mouesca (2005) apresenta em detalhes esse processo.

³¹⁹ De acordo com a página do site *Al Sur del Mundo* foi um projeto cinematográfico realizado entre 1983 e 2001 que é composto por 120 episódios, destes um terço foi dirigido e montado por Pedro Chaskel. Ver site *Al Sur del Mundo*: <https://www.alsurdelmundo.cl/ASM/index.html>.

³²⁰ Em entrevista a Jaime Córdova, Pedro Chaskel (2005) afirma que seu processo de aprendizagem com Naum Kramarenco foi a base de sua formação inicial prática.

realidade, vislumbrava-se, ao mesmo tempo, “a precariedade e a vontade de inventar” porque havia o “compromisso com a obra que estávamos fazendo”, referindo-se diretamente ao documentário *Testimonio* (1969) (Chaskel, 2018, entre 32min.17s. e 34min.). Na sequência relembra não só a precariedade de acesso material, como às mesas de edição, mas também a capacidade limitada das câmeras em relação ao tempo de filmagem (Chaskel, 2018, entre 34min.09s. e 36min.45s.).³²¹ Após a exibição de trechos do documentário *Venceremos* (1970), comenta detalhes do processo de montagem do documentário que utiliza imagens filmadas por Hector Rios sobre a violência contra um povoado em Santiago e a pobreza que enfrentava a população – imagens fixas e em movimento – e as imagens filmadas no dia da vitória de Allende. Comenta que, como não tinham som direto ou sincrônico, na montagem das cenas finais, na comemoração da vitória de Allende, utilizaram a música *Un Gallo de Amanecida* (1969), de Ángel Parra (Chaskel, 2018, entre 41min.41s. e 46min.20s.).

Logo em seguida, Chaskel comenta sobre o impacto social de *Venceremos* e afirma que o filme, em parte, “corresponde às relações sociais, políticas, de luta de classes, de diferenças de classes, de grandes desigualdades, de exploração, etc...”. Estas e outras questões estão contidas de forma mais ou menos implícitas ou explícitas no referido filme e que correspondem às realidades latino-americanas: “aí a identificação das pessoas” sem falar que “tem um final apoteótico...pois, emociona ao final”. Então, comenta sobre a relação entre as emoções e o cinema documentário: “Há um problema geral dos documentários, pois pensa-se que a emoção é algo secundário. Eu penso ao contrário, principalmente em relação ao documentário político, no bom sentido, a emoção é fundamental”, caso contrário é apenas informação (Chaskel, 2018, entre 46min.47s. e 48min.22s.).

Segundo Mouesca (2005, p. 69-71), *Testimonio* (1969) e *Venceremos* (1970) eram dois filmes que representavam “uma reação contra o cinema chileno de argumentação” que, nas palavras de Chaskel, não consideravam a realidade ou estavam “marcados pelos interesses institucionais ou por fins diretamente publicitários”. Para Pedro Chaskel o cinema chileno deveria ocupar-se de questões e problemáticas políticas, sociais, econômicas e culturais do país: “fazer cinema era

³²¹ Relembra que mesmo com toda precariedade conseguiam registros impressionantes da realidade. Cita rapidamente como exemplo, a filmagem que fez dos aviões em direção ao *La Moneda*, apresentada no capítulo anterior. Ao falar da falta de acesso a moviolas para a montagem, conta que seu primeiro filme, em 1965, foi editado na mão cortando pedaços e olhando a cinta na luz.

uma forma de expressar nossas inquietudes, a busca de uma forma e uma identidade próprias frente a avalanche de cinema estadunidense da época” (Chaskel apud Mouesca, 2005, p. 70). Em 1972 realiza seu último filme em solo chileno, *No es hora de llorar*, sobre os exilados brasileiros.

Para Pedro Chaskel, em entrevista a Jaime Córdova, em 2005, os filmes que ele realizou nos anos 1960 não representavam nenhum tipo “vanguarda da consciência social”, apenas incorporavam e representavam as discussões e as preocupações culturais e sociais dos anos 1960, inclusive os intensos “movimentos sociais que amplificam as tensões e inquietudes”. Compara com sua experiência anterior na universidade com a arquitetura – carreira que abandonou porque não se identificou com ela – momento em que se buscava uma “arquitetura nacional” em contraposição “à penetração imperialista norte-americana”. Essa ideia de se contrapor ao imperialismo impregnou suas primeiras concepções em fazer seus filmes. Adicionou-se a isso a “consciência da minha geração de uma explícita injustiça do modelo econômico” que gerava a exploração e a miséria. Na concepção daquela geração, “o cinema era uma ferramenta para participar, colaborar, apoiar as transformações”. Acreditava-se ser possível “construir uma sociedade mais justa” (Chaskel, 2005, entre 37min.57 e 40mim.03).³²²

Chaskel ainda participou da montagem de importantes obras cinematográficas: *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littin, *Entre ponerle y no ponerle* (1971), de Héctor Ríos, *Descomidos y Chascones* (1973), de Carlos Flores del Pino.

Quando a *Equipe do Terceiro Ano* terminou a montagem de *O Poder Popular* (1979), como será explicitado e explorado no próximo capítulo, Patricio Guzmán passou por um momento bastante difícil de sua vida. Com graves problemas pessoais, de saúde e psicológicos, deixou Cuba em direção a Madri. Pedro Chaskel e outros membros da equipe permaneceram em Havana. Chaskel não se deixou abalar e aparentemente a ideia de Mouesca e Orellana de “cultura chilena do exílio” como “fenômeno fertilizante e vitalizador” (Mouesca; Orellana, 2010, s./p.; capítulo X,

³²² Pedro Chaskel (2008) retoma essas questões sobre o compromisso social e político na década de 1960 na entrevista realizada em 2018, durante a realização do VI Congresso da AsAECA, com os entrevistadores Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange.

parágrafo 02) pode ter tangenciado o caminho trilhado pelo cineasta. A produção de Chaskel no exílio foi intensa³²³.

Sobre o cinema chileno no exílio Chaskel explica, em uma entrevista em 1980, que era um fenômeno novo, “sem precedentes na história do cinema” e, ao mesmo tempo, “manter certas características comuns e uma estreita ligação com a problemática do seu país”. E elenca duas questões fundantes: “a imensa solidariedade internacional com o povo chileno” e “o golpe coincide com uma fase de ascensão do cinema chileno”. Reconhece que a possibilidade de retirar o material fílmico do país de forma clandestina foi a força propulsora dos cineastas chilenos no exílio (Chaskel, 1980, p. 70).

Apesar de distantes geograficamente, o engajamento político e a militância não estavam tão longínquos. Ao falar sobre a importância da *Cinemateca Chilena no Exílio*, responde assertivamente e acrescenta a relevância política de tal empreendimento que inclusive realiza

periodicamente congressos em que os exilados se encontram e se informam sobre as diferentes atividades. Também temos que realizar um trabalho. Infelizmente necessário de solidariedade e denúncia dos casos dos cineastas latino-americanos perseguidos e desaparecidos (Chaskel, 1980, p. 70).

Em outras palavras, os exilados participavam ativamente de atividades políticas e promoviam momentos e espaços para debates e busca de apoio para a situação dos chilenos que permaneciam vivendo sob o terrorismo de Estado. A denúncia feita pelo cineasta não se limitava ao Chile. Na resposta, refere-se a cineastas latino-americanos. As palavras **solidariedade** e **denúncia** são o motor da engrenagem da vida ativa, do engajamento político e da militância no exílio. Os

³²³ Segundo Aguiar (2019b, p. 195), como diretor, Chaskel fez *Los ojos como mi papá* (1979), *¿Qué es?* (1980), *Una foto recorre el mundo* (1981); *Constructor de cada día* (1982) e como montador, participou de *Recado de Chile* (1979), de Carlos Flores e del Pino e José Román. Segundo Mouesca (2005, p. 71-72), Chaskel dedica três filmes a Che Guevara: *Una foto recorre el mundo*, que conta a história de uma fotografia realizada por Alberto Korda e tornou-se “uma imagem emblemática do guerrilheiro”. Segundo Mouesca (2005, p. 71) “o que inicialmente foi uma investigação sobre a fotografia em si e uma reflexão sobre seu significado para toda uma geração, se converteu em uma análise mais extensa sobre os temas da luta contra a opressão e a injustiça e o papel desempenhado por ela sobre Che Guevara”. No ano seguinte, Chaskel produziu *Constructor, cada día, compañero*, que propõe uma reflexão sobre “quem se entrega de corpo e alma ao empreendimento de criar um homem e uma sociedade novos” (Mouesca, 2005, p. 71-72). E não é citada por Aguiar, mas por Mouesca o filme *Chile, hoy y siempre*, sobre um pronunciamento de Guevara em 1962 e uma enorme quantidade de imagens inéditas do herói cubano (Mouesca, 2005, p. 72). Chaskel comenta sobre essa trilogia em sua entrevista com Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange (Chaskel, 2018, entre 1h.01min.44s. e 1h.07min.20s.).

entrevistadores, na pergunta subsequente, são mais diretos e solicitam que exemplifique. A resposta permite a Chaskel denunciar a prática e o *modus operandi* o terrorismo de Estado das ditaduras latino-americanas.

Jorge Müller e Carmem Bueno, desaparecidos no Chile, e Raymundo Gleyzer, desaparecido na Argentina. Infelizmente são situações muito parecidas, resultantes de atuais táticas da repressão na América Latina. Desaparecem e os governos dizem não os conhecer; inclusive no caso de Jorge Müller o governo chileno disse perante as Nações Unidas que Jorge não existia, mas as evidências eram tão contundentes que reconheceram a existência, alegando um erro administrativo, nunca reconheceram sua detenção. O nome de Carmen Bueno apareceu em uma lista de supostos mortos em enfrentamentos internos entre terroristas chilenos fora do Chile, lista que é uma fraude, que não corresponde a nenhuma realidade. De Raymundo Gleyzer tampouco temos tido mais notícias. Essas têm sido as últimas ações de solidariedade que temos feito (Chaskel, 1980, p. 71).

Em sua resposta, Chaskel descreve muito bem os mecanismos de funcionamento do terrorismo de Estado: as ações de detenção clandestinas, os espaços de prisão também clandestinos, a movimentação dos prisioneiros políticos entre um espaço secreto e outro, as torturas e o assassinato, o desaparecimento dos corpos, a negação da existência da pessoa, ou que ela houvesse sido detida ou ainda a invenção de justificativas para seu assassinato sempre “em confronto com terroristas”. No caso de Jorge Müller, primeiro a negação da existência, depois a justificativa de um erro burocrático. No caso de sua companheira, Carmem Bueno, o nome em uma lista de terroristas que morreram em enfrentamento.

Pela situação descrita anteriormente, acredita-se ser impossível pensar que a montagem da terceira parte de *A Batalha do Chile* tenha sido algo acidental. A consciência histórica da denúncia, a resistência, o engajamento político e a militância acompanhavam os exilados chilenos. Pedro Chaskel era um deles. Além disso, observando retrospectivamente a história de Chaskel nos anos anteriores e durante a UP, o cineasta era militante do MIR, e o seu cinema sempre esteve atrelado ao protesto e aos compromissos sociais e políticos de denúncia das desigualdades, da miséria, das injustiças. Pensando em todos esses aspectos, entre outros, torna-se rara a possibilidade histórica de pensar *O Poder Popular* sem considerar essa *persona* e todo histórico de militância, luta, resistência e engajamento em frente à mesa de edição e ao material registrado em película. Talvez Chaskel fosse a “bordadeira” perante *la arpillera*, responsável por costurar as diferentes temporalidades, as angústias, os embates, as denúncias, os anseios, os

desejos, as utopias, as mágoas, as tristezas, as nostalgias, mas também o devir histórico.

Acredita-se que a montagem de *O Poder Popular* tenha sido mais minuciosa, detalhista, compenetrada, rigorosa e tenha exigido mais elaboração por parte do trabalho de edição. Em novembro de 1977, Pedro Chaskel concedeu uma entrevista à revista *Cine ao Día* e deixa evidências que a edição de *O Poder Popular* já havia dado seus primeiros passos: “Na realidade não é uma continuação cronológica”. Em seguida explica que para a *Equipe do Terceiro Ano* não foi permanecer no Chile e filmar, o objetivo era retirar com segurança o material filmado. E finalmente explica que a terceira parte da trilogia

fundamentalmente está centrada nas respostas populares que surgem mais ou menos espontâneas – quando digo menos me refiro à condução dos partidos políticos – frente aos problemas da vida cotidiana que afetavam a população e que dessa maneira constituem como os primeiros germens do nascimento do poder popular no Chile. Há reflexão sobre como a população enfrenta a situação do desabastecimento e produtos de primeira necessidade, resultado do bloqueio, do mercado paralelo e da permanência dos mecanismos de distribuição nas mãos da direita, como na base a população se organiza em comitês, em pequenas organizações que enfrentam o problema de abastecimento e dividem a população, conquistando mecanismos mais efetivos que aqueles que inclusive em períodos normais lhes brindava a estrutura capitalista (Chaskel, 1977, p. 09).

Além da questão do abastecimento, Chaskel destaca em sua resposta a experiência das minas de salitre ao norte que estavam sob gestão dos trabalhadores e que será explorado ainda neste capítulo.

Como analisado no capítulo anterior, a ideia do processo acelerado da realidade e como ela se reflete em uma obra cinematográfica parece muito acertado para pensar o filme de 1979. Os acontecimentos históricos de outubro 1972 são avassaladores e sobrepõem os cineastas que não dão conta das circunstâncias das tomadas. Não há tempo de planejar o quê e como filmar ou como realizar a edição do material bruto. Os realizadores ficam imersos em rolos de películas e não conseguem planejar o que fazer com aquele material. Como destaca na entrevista: “não tínhamos nem a possibilidade de produção rápida, nem a possibilidade de difusão para estar em dia”. O cineasta está imerso na realidade e ele não consegue fugir da ideologia que conduz o seu trabalho. Ele centra seu trabalho no registro da “realidade”, naquilo que está acontecendo perante seus olhos. E este trabalho é a partir de uma seleção que reflete tanto em uma análise quanto em “uma

possibilidade ideológica”. Como na entrevista, Chaskel refere-se às duas primeiras partes da trilogia e no trecho selecionado especificamente a *O Golpe de Estado*, explica que “a etapa de junho a setembro [1973] é de aceleração, de precipitação de acontecimentos e isso se reflete no filme”. Ao tratar da montagem deste material fala que tentaram de várias maneiras, mas se deixaram orientar pela organização em sequências de acontecimentos.

Tem-se a clareza que nesta entrevista Pedro Chaskel em 1977 o foco não se concentra no filme *O Poder Popular*. No entanto, talvez seja possível pensar essas questões recuando no tempo para problematizar a relação dos cineastas com os acontecimentos de outubro de 1972, que resultaram no filme *A resposta de outubro* (que não foi possível ter acesso) e que, em 1979, vão originar *O Poder Popular*.

O documentário – *A resposta de outubro* (1972) –, registrou a ação política dos trabalhadores, em diferentes lugares e espaços de trabalho, de reuniões e de mobilizações, organizando e fortalecendo o poder popular no enfrentamento ao locaute orquestrado no segundo semestre de 1972.³²⁴ Esse segundo filme de Guzmán foi realizado com apoio da *Chile Films*. Segundo Patricio Guzmán, o filme “tratou do nascimento dos *cordões industriais*” e, na sua avaliação em 1977, a linguagem não era adequada “porque não houve tempo de elaborar uma estrutura”, pois havia a urgência das circunstâncias das tomadas: “tinha que sair à rua, filmar e aproveitar o momento” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 33). Nesse sentido, tornou-se impossível problematizar *O Poder Popular* (1979) sem considerar *A resposta de outubro* (1972)³²⁵ e *O primeiro ano* (1972)³²⁶.

Uma reportagem publicada em junho de 1973 pode contribuir para compreender tal posicionamento. Em meio à crise gerada pelos setores reacionários

³²⁴ Em sua pesquisa Cury (2017) demonstra (com amplo conjunto de documentação) como, a partir da crise de outubro de 1972 e dos boicotes de amplos setores do empresariado – transportes, comércio, indústrias – são fomentadas diversas iniciativas populares que transbordam os limites institucionais de representação e de participação política. Os *cordões industriais* e os *comandos comunais* são exemplos concretos dessa “resposta” dada pelos trabalhadores e apoiadores da UP às manobras políticas dos partidos de oposição e aos mecanismos utilizados deliberada e conscientemente pelo empresariado chileno para imobilizar, desarticular e desestabilizar ao governo de Salvador Allende.

³²⁵ Mesmo sem ter tido acesso a ela.

³²⁶ Mesmo que em sua versão francesa *La première Année* (1973), editada por Chris Marker com cortes, prólogo e texto do narrador inseridos como se tivessem sido produzidos pela SLON – provavelmente escrito pelo próprio Chris Marker que em sua modéstia e engajamento com uma proposta de cinema coletivo e de divulgação de cineastas que não faziam parte.

da sociedade chilena³²⁷ para enfraquecimento e derrocada do governo de Salvador Allende uma notícia na revista Chile Hoy pode ajudar a entender o simbolismo do filme *A resposta de outubro* (1972).

Na reportagem, o Departamento de Cinema da Universidade do Chile, cuja produção cinematográfica foi intensa e importante, elabora uma lista os filmes e seus realizadores. Informa que a Cinemateca possui mais de 350 filmes armazenados e que decidiu levá-los para as comunidades, associações, fábricas e outros espaços para que todos tenham acesso ao que de melhor foi produzido pelos cineastas chilenos. No texto, “é assim que vamos a sindicatos, acampamentos, centros de mães, *cordões industriais* e qualquer local de trabalho”. Na reportagem, indicam que se tivessem mais recursos poderiam ampliar a rede de atendimento dessa atividade de extensão. Há uma explicação de como são realizadas as atividades:

As projeções são feitas nas organizações de base e delas participam os realizadores, que discutem os filmes com o público. Na cidade de *La Victoria*, exibindo filmes sobre saúde no *Club de Abstemios*. No buraco do metrô, ao meio-dia, no momento do acidente, “**A Resposta de Outubro**”, de Patricio Guzmán (Racz, 1973, p. 25).

Patricio Guzmán respondeu sobre esse importante chamado naquele momento decisivo da história do Chile e indicou qual deveria ser a resposta dos cineastas como ele: “Não temos sectarismo para trabalhar, vamos aonde nos pedem, a única coisa que pedimos é mobilização para a equipe”. A discussão continua e na reportagem informa-se que o Departamento do Cinema da Universidade não tem recursos para expandir o projeto, mas não cobra ingressos. O trabalho é árduo e diário: “não temos horário fixo nem dias de folga; têm semanas que a gente trabalha de segunda a domingo”. Além disso, explica que levar os filmes até a população é a melhor forma de obter a melhor e única crítica de cinema com verdadeiro valor para um realizador: a população – “a crítica é dura, mas sempre útil e construtiva”. De acordo com a reportagem, o filme de Patricio Guzmán, *A resposta de outubro* é um dos que tem melhor resultado de acordo com a conjuntura vivida no Chile.³²⁸

³²⁷ Inclui-se o parlamento, o judiciário, segmentos das Forças Armadas, as associações de empresários do comércio, indústrias e transportes, grupos de extrema-direita (“fascistas”), partidos políticos e seus representantes mais ilustres estavam articulados e orquestrados com um objetivo explícito: o enfraquecimento e derrocada do governo de Salvador Allende.

³²⁸ Além do filme de Patricio Guzmán, a reportagem lista outros filmes que apresentam excelentes feitos com a população: *Entre Ponerle y no Ponerle* e *El Chacal de Nahueltoro*.

No mês de março de 1973, a capa da revista *Chile Hoy* trouxe como título *Octubre 1972 – Marzo 1973: Triunfo de los Trabajadores*. Naquela edição foi publicada uma reportagem com o título *Encontros com o Poder Popular*. Abaixo do título uma foto de Patricio Guzmán, segundo a legenda, reunido em uma mesa com alguns trabalhadores. E, abaixo dela, o seguinte texto:

Um filme de Patricio Guzmán – *A Resposta de Outubro* – exibida a alguns trabalhadores e uma reunião de *obreros* e *pobladores* no *Teatro Caupollicán* deram lugar a que prossiga nos últimos dias o debate em torno deste grande processo chileno (Zéran, 1973, p. 10).

A revista traz mais informações sobre a construção desse processo de discussão com os trabalhadores. A ideia não era realizar uma crítica cinematográfica, mas uma crítica do processo chileno em construção a partir da “experiência chilena”. No momento de discussão, registrado na fotografia mencionada anteriormente, foram reunidos três dirigentes sindicais e os realizadores do filme. Os cineastas explicaram a importância de uma obra cinematográfica neste processo de construção coletivo e como ele pode colaborar para “desenvolver um poder popular alternativo ao Estado burguês” inclusive discutindo sobre “o papel que os meios de comunicação de massa devem desempenhar” neste processo dialético (Zéran, 1973, p. 10).

Ambas as reportagens – de dois momentos distintos do ano de 1973 – oferecem um panorama da relevância histórica de *A resposta de outubro*. Na reportagem de junho, duas semanas antes de *El tancazo*, o filme de Patricio Guzmán, por iniciativa do Departamento de Cinema da Universidade do Chile, era itinerante e circulava nas comunidades, nas associações, nas fábricas, nos sindicatos, nas assembleias, nos acampamentos, nos centros de mães, nos *cordões industriais* em diferentes espaços da base para que os populares tivessem acesso e pudessem ver o que foram capazes de fazer, a força que possuem juntos. Naquele momento, o Chile era uma panela de pressão prestes a explodir.

A outra é de março de 1973, momento em que os *cordões industriais* e os comandos comunais podem comemorar porque a resposta que deram ao locaute foi estupenda e mostrou toda a força que os trabalhadores do Chile possuem em coletividade.

Antes de analisar o filme *O Poder Popular*, considera-se importante elaborar duas observações. A primeira é de Patricio Guzmán realizada em 1977 a Pedro Sempere. Todas as tomadas que compõem o filme *A resposta de outubro* foram realizadas em 1972, no contexto do *el paro de octubre*. Como o objetivo era acompanhar a resposta dos trabalhadores ao locaute e à paralisação dos transportes, da produção industrial e da circulação das mercadorias, a equipe registrou principalmente as ações dos *cordões industriais*. Como estava voltada para o público operário, “foi o documentário mais divulgado entre os operários. Passávamos em circuitos móveis e em 16mm e ganhou o prêmio da *Chile Films para Circuitos Móveis*” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 33).

A segunda é de 1977, publicada no periódico espanhol *El País*. De acordo com a reportagem no dia 16 de setembro, encerrava-se a *Semana Cultural de Solidariedade ao Chile*. Naquela ocasião, os espanhóis tiveram o privilégio de assistir *A resposta de outubro* (1972), o segundo filme de Patricio Guzmán. Apesar de não mencionar, naquele momento o diretor chileno já era uma celebridade. As duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* haviam circulado pelos festivais e colecionavam premiações e menções honrosas. A reportagem explica que as tomadas que compõem o filme foram realizadas durante o mês de outubro de 1972 quando houve a “primeira tentativa coordenada e desestabilização do governo de Unidade Popular”. Reforça que o filme é resultado de uma investigação realizada nas fábricas ocupadas e controladas pelos trabalhadores. Durante aquele mês o empresariado, os dirigentes técnicos, os engenheiros deliberada e conscientemente decidiram “boicotar a produção nacional promovendo uma greve”. Os trabalhadores responderam ao locaute: “o proletariado chileno responde com um fenômeno espontâneo de autogestão. As fábricas continuam a trabalhar, estabelecem-se cadeias de solidariedade e a produção não diminui, pelo menos notavelmente” (La respuesta, 1977).

Ao leitor pode parecer estranho que um capítulo que se propõe discutir um determinado filme – *O Poder Popular* (1979) – escreva alguns parágrafos sobre obra cinematográfica que a pesquisadora nem teve a possibilidade de assistir. No entanto, é impossível qualquer tentativa de contextualização e historicização da obra de 1979 sem considerar a potência política militante e de engajamento de *A resposta de outubro*.

4.2 O MOVIMENTO DOS *POBLADORES*, OS *CORDONES INDUSTRIALES* E OS *COMANDOS COMUNALES*: GESTANDO E CRIANDO O PODER POPULAR

Antes de iniciar a análise da narrativa fílmica de *O Poder Popular* (1979) torna-se imprescindível compreender algumas expressões, que antes de qualquer coisa, revelam todo o protagonismo popular durante o governo da UP (e anteriormente a ele). Esse protagonismo é resultado de um processo histórico marcado pelas experiências cotidianas em seus espaços de sociabilidade e de trabalhos, em seus espaços de debates e embates (como as assembleias e as associações) e nos diferentes momentos de enfrentamento. Esse protagonismo possui uma historicidade e uma materialidade construída coletivamente em uma conjuntura e marcado pelos acontecimentos/eventos específicos que dão o toque final em sua moldura. A historicidade e a materialidade deste protagonismo forjaram, ao mesmo tempo, a identidade de classe e a identidade política atrelando e interconectando manifestações, discussões e ações.³²⁹

O protagonismo popular revela-se em inúmeras experiências que foram compartilhadas entre seus pares. Além das experiências comuns, compartilham igualmente condições de vida, de habitação, de trabalho, de diversão e de interesses, anseios, desejos, projeto e projeções de devir histórico.³³⁰ As principais expressões deste protagonismo são o movimento dos *pobladores*, as *tomas*, as *Juntas de Abastecimiento y Precios* (JAPs), os *comandos comunales*, os *cordones industriales*.

Interessa à pesquisa observar como o protagonismo popular e as experiências, os projetos e projeções de devir histórico foram as bases de fundação

³²⁹ A perspectiva de análise de Cury (2017) será fundamental para examinar, contextualizar, historicizar e compreender a construção do poder popular no documentário *A Batalha do Chile*. A autora demonstra em sua pesquisa o processo da tomada da consciência dos trabalhadores a partir da experiência vivida no cotidiano, das condições de trabalho e de vida que forjam tanto a identidade de classe quanto a identidade política, pois trata-se de compartilhamento de experiências comuns e de interesses. A essa abordagem, soma-se a perspectiva dos estudos culturais com Douglas Kellner (2001) e Raymond Williams (2011). O conceito de “cultura da mídia” de Kellner (2001) cuja preocupação está centrada no circuito de produção, distribuição e consumo de bens culturais, na análise da interconexão entre cultura, comunicação e relações de poder e do enfoque político de que se a cultura, por um lado, pode intensificar as forças de dominação e submissão, por outro, pode representar recursos para a resistência e luta consciente contra estas forças. Raymond Williams (2015) e a proposta de análise contextualizada das experiências políticas e como as mídias e o desenvolvimento dos meios de comunicação – e sua íntima relação com compromissos de engajamento – podem, frente aos momentos de desilusão e desapontamento, encontrar possibilidades de mudança e fomentar a esperança. Nesse sentido, Cury, Kellner e Williams são potencialmente importantes para análise especialmente da terceira parte do documentário, *O Poder Popular* (1979) e serão bases teóricas importantes para este e o próximo capítulo da tese.

³³⁰ Essa reflexão está baseada na obra de Cury (2017).

da “experiência chilena”. Todo processo de construção no cotidiano e na historicidade e na materialidade dos movimentos sociais e políticos. Realizados por pessoas comuns, trabalhadores e trabalhadoras chilenas – *obreros, mineros, campesinos, mapuches* – que compartilhavam experiências e projeções de devir histórico. Todo esse processo foi transformado em película pelas habilidosas mãos e pelo olhar astuto, aguçado, comprometido, engajado e militante de Jorge Müller e a câmera *Eclair* em suas mãos. Nos rolos de películas ficaram registrados o processo de formação, fortalecimento e consolidação do protagonismo popular – organizações e mecanismos construídos sistematicamente a partir da ação cotidiana e das experiências vividas pelos trabalhadores.

O movimento do *pobladores*³³¹ constituía-se como o movimento dos trabalhadores que habitavam os bairros periféricos sem estrutura essencial sanitárias, de transporte, de habitação, iluminação, de sociabilidade e que passaram a lutar por direitos básicos. Passam a pressionar o Estado por melhores condições de vida, de habitação, de saneamento, de saúde, de educação, entre outros. Em sua pesquisa, Márcia Cury demonstra como as diferentes formas de habitação popular desde os *conventillos* ou *cités* (cortiços) até as *poblaciones* e *acampamentos* geraram práticas sociais e experiências essenciais não apenas de ocupação dos espaços urbanos, mas forjaram a formação da classe trabalhadora e da sua identidade. Nas palavras da autora, “o processo de formação da classe trabalhadora e da sua identidade inclui outros aspectos envolvidos na inserção no processo produtivo das cidades, como as precárias condições de vida que os trabalhadores enfrentavam no cotidiano e as estratégias de sobrevivência adotadas por eles” (Cury, 2017, p. 100.).

O movimento das *tomas* foram processos e ações coordenadas de ocupação das fábricas, de terrenos urbanos e rurais e de propriedades públicas e privadas. O processo e a experiência histórica das ocupações e o impacto na formação da identidade e da solidariedade entre os trabalhadores foi fecundo. Ao lado dos obstáculos diários vivenciados e compartilhados pelas pessoas menos favorecidas e das “lutas cotidianas vivenciadas pelos trabalhadores” foi possível observar a criação e a consolidação de “sociabilidade que envolve laços de

³³¹ Como autora não acredito que a palavra “trabalhadores” seja capaz de traduzir todo o simbolismo, a historicidade e a materialidade da palavra “pobladores”. No entanto, optou-se pela utilização do termo em português.

solidariedade e conflitos que configuraram o aprendizado político vivido através de práticas de ação coletiva”. As ocupações extrapolaram os limites da luta de populares para garantir direitos. E foram muito além dos limites sugeridos inicialmente pelos órgãos e funcionários do Estado. Ao longo dos meses de governo da UP, as ocupações representaram uma “forma de contestação dos trabalhadores chilenos” e “meios de exercer pressão sobre o poder público para reivindicar o reconhecimento dos seus direitos (...) para exercer o que eles passaram a entender como o exercício de um novo direito, que era o confisco de propriedades privadas num mecanismo direto de resistência à ordem capitalista” (Cury, 2017, p. 100-103).

Outra experiência que se forjou em si mesma foram as *Juntas de Abastecimiento y Precios* (JAPs). O protagonismo popular foi construído no processo histórico de participação direta dos populares e dos trabalhadores no controle das *Juntas de Abastecimiento e Controle de Preços* (JAPs). As JAPs foram anunciadas pelo Ministério da Economia do governo de Salvador Allende em julho de 1971 e regulamentadas em abril de 1972. O objetivo era fiscalizar o abastecimento e controlar o preço dos produtos, resistindo aos boicotes e ao desabastecimento, especialmente após durante o locaute em outubro de 1972 – e depois em meados de 1973. As JAPs tiveram um papel fundamental na denúncia dos armazenamentos de produtos ilegalmente – para gerar falta de produtos, aumentar a demanda e automaticamente os preços – e na perda de produtos por terem sido armazenados de forma inadequada (umidade, contato com animais transmissores de doenças). O trabalho coletivo e a participação das mulheres estavam diretamente relacionados com as JAPs. As mulheres foram as principais protagonistas no processo de gestão, desenvolvimento e consolidação das JAPs. As juntas foram ações coordenadas de enfrentamento ao mercado paralelo, armazenamento ilegal e especulação impedindo o desabastecimento dos gêneros alimentícios e de higiene básicos. As experiências vividas no cotidiano, resultaram em articulação política orientada horizontalmente, prezando pela assembleia e pelo debate e reforçando “a importância de que o trabalho fosse coletivo e de que incluísse todos os moradores e não somente a Direção”. Aquelas ou aqueles que ocupavam os cargos de dirigentes coordenavam as discussões, mas não tomavam as decisões, pois privilegiava-se a coletividade tanto das decisões quanto das ações. A função das JAPs era fiscalizar, mas respeitando o interesse dos comerciantes; além da

pretensão em “congregar pequenos e médios comerciantes” na tentativa de contemplar uma “política de alianças” para reforçar o embate popular contra os monopólios (Cury, 2017, p. 307).

Os *comandos comunales* foram espaços de formação do protagonismo popular impulsionados a partir das organizações locais, como as JAPs, as Juntas de Moradores, os Centros de Mães, entre outros. Os *comandos comunais* eram embrionários na crise de outubro de 1972 e nas tentativas práticas e cotidianas de superar as dificuldades a partir da realidade. Eles representaram “uma nova forma de organização popular urbana”. A extensa e relevante pesquisa de Cury demonstra que não havia consenso entre os partidos políticos e representantes da esquerda chilena sobre a extensão e os limites do poder dos *comandos comunais*, havendo um profícuo debate relacionado ao tema. À época, a maioria que se lançou ao debate compreendia que os *comandos comunais* não representavam um poder paralelo ao Estado: “eles funcionavam como órgãos de coordenação dos distintos organismos que existiam na comuna para colaborar na solução dos problemas de abastecimento, transporte e mobilização causados pela paralisação patronal”. Porém, o MIR vislumbrava algo maior: “a gestação do poder popular” (Cury, 2017, p. 353-354).

Nessa perspectiva, analisando o caso do Comando Cerrillos-Maipú – lembrando que *A resposta de outubro* acompanha o cordão industrial Cerrillos –, Cury (2017, p. 361) observa como o movimento dos trabalhadores tinha consciência da importância das suas ações em relação às suas projeções de devir histórico rumo ao socialismo. Depois de apresentar alguns exemplos concretos, a autora afirma que é possível identificar “a coordenação conjunta das lutas populares entre as reivindicações do setor fabril e as das questões comunitárias”. As lutas e os enfrentamentos na prática cotidiana que ocorriam nos bairros afastados habitados pelos trabalhadores que exigiam melhorias estruturais (movimento dos *pobladores*) e as suas experiências comuns “que os levou a reconhecer as dificuldades e os interesses em comum, e a se articular para atuar diante do poder institucional, por meio do diálogo ou do confronto, para exigir o reconhecimento e a garantia dos seus direitos”. Cury (2017, p. 366) conclui que os *comandos comunais*:

representaram a busca da superação da fragmentação das lutas populares e uma ampla expressão da solidariedade de classe na aliança recorrente entre os *cordões industriais* e os *pobladores* em mobilizações sociais para o

exercício da pressão política, e também em tentativas de apoderar-se dos espaços de poder local.

Nas palavras de Cury (2017), foi a articulação e a interconexão de luta e de resistência entre os trabalhadores (*pobladores*) e os *cordones industriales* que expressaram a potencialidade do protagonismo popular. A origem dos *cordões industriais* remonta exatamente ao contexto da crise de outubro de 1972, ao locaute e suas consequências diretas e imediatas como a paralisação dos transportes, da produção industrial e da circulação das mercadorias. Os trabalhadores organizados a partir de assembleias e escolha de representantes ocupavam as fábricas fechadas pelas organizações patronais e assumiam a gestão da produção e controlavam a logística da distribuição e comercialização do que era produzido. Para minimizar os efeitos do desabastecimento, as ações sistematizadas e arquitetadas entre os *cordões industriais* e outras organizações populares foram fundamentais: “na crise desencadeada em outubro [1972], a maioria do comércio permanecia fechada e as JAPs, as Juntas de Moradores e os sindicatos de diferentes comunas se uniram para organizar a distribuição e a venda de produtos”. Os *cordões industriais*, especialmente das industriais têxteis, tiveram destaque desde a ocupação das fábricas até a organização de feiras populares:

cada vez mais empresas eram convocadas para participar desta ação que abastecia os bairros, ao mesmo tempo em que garantia os rendimentos das empresas que não conseguiam vender normalmente devido à paralisação do comércio e também evitavam o abastecimento do mercado negro (Cury, 2017, p. 341).

Observando o processo construção do protagonismo popular em sua historicidade e em sua materialidade é possível levantar algumas afirmações. A primeira é que, levando-se em conta que se trata de um “formar-se” a partir das experiências comuns – das dificuldades, dos desafios, dos problemas – nos diferentes espaços – moradia, trabalho, sociabilidade – que são compartilhadas. A segunda é que, ao serem compartilhadas, forjam no cotidiano de luta, enfrentamento, embates, discussões, tanto a identidade de classe quanto a identidade política. A terceira é que no contexto da “experiência chilena” e da “via chilena”, o protagonismo popular pode ser denominado de Poder Popular – um longo processo da conscientização de seu poder e dos caminhos para a construção do socialismo.

Levando-se em consideração essas três afirmações, o Poder Popular irrompe no contexto da crise de outubro de 1972 – apesar das sementes terem sido lançadas no solo fértil da UP antes mesmo da vitória e da posse de Salvador Allende. Porém, assim como o Poder Popular não tem um nascimento prematuro, a terceira parte de *A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas* também não o tem. As tomadas filmadas a partir de outubro de 1972 vão compor, no primeiro momento, o documentário *A resposta de outubro* (1972), como apresentado anteriormente. Depois do lançamento das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* – ícones do cinema de exílio e de solidariedade – e da circulação e premiação delas em festivais internacionais (Aguar, 2015a; 2019b; 2022).

Conforme indicado no capítulo anterior, o filme de 1972 é desmontado na mesa de edição e as tomadas filmadas no contexto do *locaute* de outubro de 1972 vão compor um novo documentário, *O Poder Popular* (1979). *O Golpe de Estado*, segunda parte da trilogia, termina de ser montada e participa dos festivais em 1976. E a terceira parte, *O Poder Popular* é lançada em 1979. Há um enorme hiato entre as circunstâncias das suas tomadas (outubro de 1972) e o novo filme *O Poder Popular* (1979). Portanto, assim como o Poder Popular (como protagonismo popular) não é imaturo, o documentário *O Poder Popular* também não o é.

4.3 COM A PALAVRA PATRICIO GUZMÁN: A RESPOSTA DE OUTUBRO E OS CORDÕES INDUSTRIAIS

Em 1977, em conversa com Sempere, Guzmán foi muito crítico ao seu segundo filme sobre a UP. Segundo o diretor chileno, em 1972, ele estava integrado às atividades da *Chile Films* – em um projeto cinematográfico sobre Manuel Rodríguez e as oficinas sobre cinema documentário, onde conheceu o cinegrafista Jorge Müller, conforme foi apresentado no capítulo anterior. Segundo Mouesca, o abandono do projeto cinematográfico pela *Chile Films* permitiu a Guzmán e à sua equipe dedicarem tempo integral a filmar os eventos que ocorriam perante seus olhos. Assim, a partir de outubro de 1972, Guzmán e a sua equipe – formada por Jorge Müller (cinegrafista) e por Frederico Elton (responsável pela produção) – entram em contato com uma produtora privada – *Produtora América* – que lhes emprestou os equipamentos básicos (Guzmán, 1977c, pergunta n° 23). para que

pudessem registrar as ações da classe trabalhadora diante do locaute e do processo de formação do Poder Popular.

Na conversa, Guzmán explica a Sempere que o cordão industrial era o germe do comando comunal que “agrupa os trabalhadores de um mesmo território”. No entanto, “naquele bairro também tem estudante, tem dona de casa, tem comerciante” e a expressão “comando comunal” sintetiza mais significativamente “a soma de todas essas forças que constituem uma verdadeira comuna”. Continua sua explicação indicando que “comuna” “transborda o território da cidade” porque é um conceito que ultrapassa a concepção capitalista do espaço. O nascimento dos *cordões industriais* provocou euforia e preocupação no interior do governo da UP e explica:

O nascimento dos *Cordões Industriais* preocupou profundamente a UP em todos os sentidos. Por um lado, ao descobrir a enorme capacidade de resposta das pessoas, o nível de consciência das massas. E por outro, porque o Cordão Industrial poderia constituir um poder paralelo ao Estado comandado pela UP. Estes eventos aumentaram o debate interno entre a esquerda no Chile. Como acolher estas novas iniciativas, mas de forma harmoniosa, sem haver paralelismo e dualidade de poder com o governo da UP. Porque o que interessa em uma revolução sempre, mas sobretudo quando ela começa, é que haja uma centralização, uma unidade centralizadora. Se há paralelos, a direita os usa para nos [esquerda] dividir ainda mais (Guzmán, 1977c, pergunta n° 32)

Lembrando que Patricio Guzmán e sua pequena equipe formada por Antonio Ríos e Felipe Orrego filmavam o locaute de outubro de 1972 em formato de cinema direto. Como apresentado no capítulo anterior, as inovações técnicas e tecnológicas a partir dos anos 1950 permitiram câmeras portáteis mais leves e a possibilidade de sincronização de som. Assim, era possível que pequenas equipes registrassem as circunstâncias das tomadas de forma mais ágeis e acompanhassem a intensidade do momento. Com o cinema direto, os documentários tornaram-se mais participativos, sendo quase impossível não interagir ou se posicionar perante o que transcorria diante dos seus olhos. Ao descrever dos *cordões industriais*, Guzmán deixa escapar duas questões centrais. A primeira é que os comandos comunais eram muito mais abrangentes que os *cordões*. E a segunda é a preocupação no interior da UP que se formasse um “poder paralelo” gerando uma “dualidade de poder”. Em sua fala há um discurso da esquerda apontada no primeiro capítulo da tese de que na “experiência chilena” os conflitos e os confrontos no interior da UP é que inviabilizaram a “via chilena”. Esse confronto a que se refere Guzmán é visível

em *O Poder Popular* (1979): há os momentos de embates e de enfrentamentos entre os funcionários do Estado que representam o governo da UP e os representantes dos *cordões industriais*, dos camponeses, dos trabalhadores e dos *pobladores* – aqui compreendidos como habitantes (moradores) de uma determinada região periférica da cidade, de bairros sem estrutura e com muitos problemas de infraestrutura e de condições básicas de habitação.

Patricio Guzmán define *A resposta de outubro* como um filme que “tratou do nascimento dos *cordões industriais*. Dura 50 minutos e é muito monótono em termos de linguagem, porque não houve tempo para construir uma estrutura. Você tinha que sair, filmar e aproveitar o momento. Nada mais” (Guzmán, 1977c, pergunta n° 32). Um dos motivos que deixou seu filme monótono foi ter se limitado a ser composto apenas por entrevistas. Ao definir seu filme nestas poucas palavras, é possível pensar nas circunstâncias das tomadas, nas suas intensidades e intencionalidades, e o propósito do cinema direto e sua relação com o cine-jornalismo. Tudo avança muito rápido. Não se consegue acompanhar o ritmo da história enquanto ela está acontecendo. Emprestando a metáfora de Ramos: a realidade histórica transcorre, enquanto a película transcorre no maquinário da câmera.

Neste momento há dois fatores fundamentais. O primeiro diz respeito à imprevisibilidade histórica. Enquanto a conjuntura se desenrola e os acontecimentos e eventos se movimentam e se mobilizam juntando forças, tensionando ou distendendo forças, o processo se desenrola. Não há controle, não há previsibilidade, pode haver tentativas de compreender o processo, mas o envolvimento é direto e intenso que não permite uma síntese ou uma conclusão preliminar ou definitiva. Além disso, o processo é dialético e se movimenta na dança das contradições e dos embates e se remodela e se reorienta suas ações tanto individuais quanto coletivas.

O segundo diz respeito diretamente à consciência histórica que se forma a partir das experiências comuns compartilhadas em sua materialidade e historicidade, e que no movimento da imprevisibilidade histórica e das contradições e dos embates, impulsiona a interpretar o momento vivido a partir das experiências do passado e projetando um devir histórico. Nesse sentido, a consciência histórica estaria estruturada em três grandes pilares: as experiências individuais e coletivas; o compartilhamento dessas experiências; e a compreensão da movimentação nas

temporalidades históricas. As próximas palavras de Guzmán em parte ilustram estes dois fatores:

Mas a verdadeira relevância do filme [*A resposta de outubro*] está na **descoberta** de um fato fundamental: descobriu-se que o **Cordão Industrial é como uma entidade invisível**. Você "não vê". Você só vê a fachada da fábrica e vê uma placa. Mas não é um desfile. Não é uma inauguração. Não é um discurso. Não é uma manifestação. Essa foi a principal descoberta: **aprender a ver os fatos invisíveis que a realidade contém**. Santiago do Chile foi cercada por numerosas áreas com fábricas especializadas. Cada área recebeu um nome. Por exemplo: Cordão Industrial Cerrillos, Cordão Industrial Vicuña Mackenna, Cordão Industrial Recoleta, Cordão Industrial O'Higgins, que eram os nomes dos bairros. E por sua vez, ao redor dos *cordões industriais*, surgem os **Comandos Comunais**, que, como disse antes, dificilmente teve tempo para se desenvolver (Guzmán, 1977c, pergunta n° 33, grifos da autora).

Depois de uma crítica ferrenha à sua própria obra – um único tema que não interessa a todos (apenas àqueles que fizeram parte de um cordão industrial específico que sua equipe acompanhou), monótono (formado principalmente por entrevistas) e sem elaboração técnica e estética (sair e filmar, nada mais) –, Patricio Guzmán revela aos seus leitores uma pérola. Utiliza-se a expressão “pérola” em seu sentido mais positivo: a materialização ou a solidificação de um objeto que fica por um período armazenado dentro de uma concha bivalente, sendo produzido e quando dela é retirado não é apenas belo esteticamente, e ambicionado e tem valor significativo.

Nas palavras de Guzmán, há tanto a imprevisibilidade histórica quanto à consciência histórica. Há também a grande sacada do cinema: mostrar no visível o invisível. Lembrando que o cinema, mesmo que documentário, é uma representação.

Pierre Sorlin (2008), em parte, sintetiza alguns equívocos metodológicos em pesquisas que entrecruzam a ideia do cinema como um documento para a história. Como “os filmes são representações”, pressupõe-se que houve elaboração e interpretação ou um ponto de vista a respeito da sociedade, do contexto, da conjuntura, do evento histórico, da materialidade da vida que evocam. Nesse sentido, Sorlin problematiza a categoria do “visível” em uma representação: “o cinema é um produtor e, às vezes, esconde os fatos visíveis”. Define que o “visível” é aquilo que está diante dos olhos, mas nem sempre é percebido de maneira clara e explícita. E por extensão o “não visível” é o que “está presente, mas não é observado” – aqui entra em cena o papel da montagem, dos efeitos sonoros, de luz e da sombra, do

cenário, dos movimentos em cena, entre outros, para deixar nas entrelinhas uma mensagem. Há ainda o “não mostrável”, “algo que o público não quer ver” (Sorlin, 2008, p. 23-24). Essas questões parecem interconectar-se com as palavras de Guzmán sobre os *cordões industriais* como uma “entidade invisível”.

Ao discorrer em sua análise sobre filme e ideologia, Sorlin retoma o debate sobre o “visível”, o “não visível” e o “não mostrável”. Para Sorlin, as representações estão relacionadas diretamente com os elementos linguísticos narrativos e com o universo das imagens. “As representações não são homogêneas, se distribuem umas em relação com outras”. Em relação à densidade e importância de determinadas representações, Sorlin (1985, p. 185) é enfático: em um filme “as representações se definem em relação com as outras; a precisão e a densidade de certos aspectos do visível se fazem evidentes por oposição à debilidade de outros aspectos”.

Na definição de Sorlin (1985), “o filme (...) transmite representações e esquemas sociais: corta fragmentos do mundo exterior”. Cabe ao historiador explorar a “legibilidade” das representações em seus contextos de produção e de recepção, especialmente quando esta última acontece desvinculada do processo da primeira. Essas observações de Sorlin revelam duas questões centrais aos historiadores. A primeira é que “os filmes não nos revelam claramente o que é invisível – visto, mas não percebido, reconhecido”. Além disso, “os filmes não são simples repertórios do visível”. As representações têm um papel central neste jogo do “invisível” e do “visível” nos filmes. E a ideologia como “uma espécie de horizonte” como um “conjunto das combinações, das associações, numerosas, mas numericamente finitas, que estamos capacitados para realizar”. E conclui que encontrar uma chave de leitura e interpretação de um filme é tentadora, mas uma armadilha que pode facilmente prender o investigador. Os filmes encenam o mundo orientados pela ideologia: “os filmes não são considerados como janelas” que ao serem abertas revelam o mundo histórico, a sociedade, a cultura de dado contexto. O filme é “um instrumento de que dispõe uma sociedade para encenar-se e mostrar-se”. E reforça sua proposição de uma investigação histórica sobre um filme: “um enfoque das regras, socialmente determinadas, dos princípios em funções dos quais se têm construído e distribuído filmes em uma época cultural dada” (Sorlin, 1985, p. 187; 251-253).

Levando em consideração essas proposições de Sorlin e a relevância do documentário *A resposta de outubro*, ao que tudo indica o locaute de 1972 e o processo de formação do Poder Popular representam tanto a imprevisibilidade histórica quanto o momento de inflexão, em que a *Equipe do Terceiro Ano* desenvolve sua consciência histórica. Neste sentido, o documentário *O Poder Popular* (1979) é a potência de *A Batalha do Chilhe* e carrega consigo o espírito das *arpilleras*: há nostalgia, há angústia, há dor, há sofrimento, há dúvidas, há arrependimentos. No entanto, também há o compartilhamento de um passado de protagonismo popular, de Poder Popular, que foi uma possibilidade histórica uma “experiência histórica”. E, acima de tudo, há a projeção de um passado que foi, mas que pode vir a ser um devir histórico. Assim *O Poder Popular* (1979) como as *arpilleras* é inspiração, é luta, é resistência, é militância, é esperança. Talvez a *Equipe do Terceiro Ano*, em especial, Pedro Chaskel (dadas as condições de saúde de Guzmán que serão melhor explicadas no próximo capítulo) tenha trocado muitas confidências com a mesa de edição e a moviola. E, talvez para ambos, tenha sido um processo de luto, um processo de nostalgia, um processo de sofrimento, um processo de dor. No entanto, para muitas pessoas que o assistiram, *O Poder Popular* tenha representado a luta, a militância, a resistência, a potência do devir histórico.

4.4 O PODER POPULAR EM 4 ATOS: UM PANORAMA, ALGUMAS RESPOSTAS, ALGUMAS CONTRADIÇÕES E UMA POTÊNCIA

O objetivo deste segmento do capítulo é analisar a narrativa fílmica de *O Poder Popular* (1979). Observou-se que entre tantos planos, cenas, tomadas, cortes o mais adequado para a problemática proposta é dividir em sequências. As sequências foram definidas para essa pesquisa na tentativa de deixar mais atrativo para o leitor denominando-as de “atos”.

Nichols (1997) afirma que o cinema ao selecionar e manejar imagens e associar a elas elementos e recursos linguísticos, escritos ou falados, utiliza-se de um sistema de signos e símbolos que, por serem compartilhados, e que podem adquirir significados para os sujeitos históricos envolvidos, para os cineastas e para os espectadores em tempos históricos diferentes. O autor levanta como

problemática a articulação entre as imagens audiovisuais e a ideologia: “as imagens ajudam a construir as ideologias que determinam nossa própria subjetividade”. Afirma, que, por um lado, elas podem suscitar “padrões de relação social alternativos” que tendem a proporcionar “ideais culturais ou visões utópicas” de liberdade, por exemplo. Por outro, a linguagem cinematográfica “pode parecer uma prisão que nos confina a um leque de possibilidades pré-determinadas” que limitam as percepções sobre o “real”. Para o autor, os documentários possuem uma potência porque “são uma parte essencial das formações discursivas, dos jogos sintáticos e das estratégias retóricas através dos quais prazer e poder, ideologia e utopia, sujeitos e subjetividades recebem uma representação tangível” (Nichols, 1997, p. 39).

Para Nichols, o filme documentário dialoga com a realidade histórica, cotidiana, perceptível. A sua potência está justamente na capacidade de representar através da combinação de recursos visuais – imagens – com recursos linguísticos – textuais ou falados – porções de signos e símbolos que, por serem compartilhados em um contexto histórico, social e cultural, assumem significados. Perpassam e compõem essa representação os compromissos sociais e políticos, as ideologias, as relações de poder e de subjetividades, as relações e discursos hegemônicos e a possibilidade da contra-hegemonia.

4.4.1 Um panorama nada favorável à Unidade Popular: as organizações patronais orquestrando um locaute

O Poder Popular segue a mesma lógica de abertura das duas primeiras partes: do fundo preto emergem as letras brancas com as premiações acumuladas pela trilogia e os créditos. O diferencial está no som que o espectador vai ouvir ainda na tela escura, sem as imagens. Em *A insurreição da burguesia* (1975) o espectador era surpreendido por barulhos ensurdecadores de aviões e bombardeio. Em *O Golpe de Estado* (1976) o espectador ouve sirenes e tiros e um narrador que quer informar rapidamente o que está acontecendo. Em *O Poder Popular* (1979) o espectador é recepcionado pela melodia da canção *Venceremos* (O Poder, 1979,

entre 0min.52s. e 1min.22s.)³³². Com a melodia ao fundo ouvem-se aplausos, vozes e gritos populares entoando: “Allende, Allende, o povo te defende”, “UP! UP! UP!”, “Criar, criar, Poder Popular”, “A esquerda unida jamais será vencida”, “MIR!” (O Poder, 1979, entre 1min.23s. e 2min.35s.). Tanto ao som da melodia quanto às palavras entoadas com tanta energia e veemência é possível não imaginar uma multidão. Depois ouvem-se comandos militares.

Uma observação torna-se fundamental em relação ao recurso da canção ou da melodia (Nova Canção Chilena). Nas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*, tal recurso não é utilizado. O som sincrônico é essencial para garantir a cadência da narrativa fílmica de *A Insurreição da Burguesia* e de *O Golpe de Estado*. No entanto, ao recuar para *O Primeiro Ano* (1972)³³³ as canções *La Muralla* (Quilapayún) – inserida quando se anuncia a vitória de Salvador Allende no pleito eleitoral de 1970 e os trabalhadores comemoram nas ruas – e *Canción del Poder Popular* (Inti-Illimani) – quando o resultado eleitoral será ratificado pelo Parlamento – têm o efeito de comemoração, de conquista, de entusiasmo, de esperança em um devir histórico mais justo e marcado pelas transformações sociais e políticas (O Primeiro, 1972). Ao inserir em inúmeros momentos a melodia de *Venceremos* em *O Poder Popular*, o efeito de nostalgia com o tempo passado vem acompanhado da ideia de luta, resistência, militância, esperança, motivando a projeção de um devir histórico de transformação social e política.

Finalizados os créditos de *O Poder Popular*, finalmente o espectador pode ver as imagens, acaba por confirmar o que poderia ter imaginado. Realmente as calçadas das ruas em torno do Palácio *La Moneda* estão tomadas por populares entusiasmados que acenam e entoam lemas e palavras de ordem. Há militares garbosos preparados para receber o presidente Salvador Allende. O texto do narrador historiciza aquela data (1972): completam-se dezoito meses do governo de Salvador Allende e o presidente está indo cumprir o ritual previsto na constituição de prestar contas de seu governo ao Parlamento. O espectador é informado que o presidente cumpriu boa parte do seu programa de governo para realizar as

³³² Segundo Schmiedecke (2015) *Venceremos* foi uma canção composta por Claudio Iturra, Sergio Ortega e interpretada por Inti-Illimani. A canção desde a época da campanha eleitoral de Salvador Allende em 1970 foi significada como o hino da Unidade Popular.

³³³ Conforme indicado anteriormente foi utilizada a versão francesa *La première année* (1973) que essa dividia em 5 partes, cada uma com, respectivamente, 21min.40s., 21min.52s, 21min.42s, 22min.05s e 07min.08s.

transformações sociais: “nacionalizou grandes minas de cobre, ferro, nitrato, carvão, calcário” (O Poder, 1979, entre 4min.03s. e 4min.28s.). Enquanto fala o narrador, a câmera registra Allende sério, mas austero, que acena com a mão e a cabeça para a população que entoia “Allende, Allende...”. A câmera acompanha o lento movimento do carro. A câmera nas mãos de Jorge Müller faz o papel do olho humano. O cinegrafista está na rua, e registra em plano geral, em plano meio conjunto, ou em plano médio a multidão que acompanha o desfile dos dois lados na calçada, isolada por uma corda, os oficiais que estão na rua, membros da GAP, o grande número de fotógrafos que avançam conforme o carro de Allende se adianta. Müller procura minuciosamente descrever o cenário e as pessoas ali presentes: realiza tomadas que registram os populares e as movimentações dos oficiais, dos militares, das pessoas que acompanham o carro. O deslocamento de Jorge Müller com a câmera na mão permite que o espectador acompanhe e sinta o clima de festa, de alegria, de entusiasmo, de reverência ao presidente Salvador Allende.

Figura 47: Fotograma do plano geral do desfile de Salvador Allende



Fonte: O Poder, 1979, 03min.27s.

Figura 48: Fotograma do *travelling* acompanhando carro de Allende



Fonte: O Poder, 1979, 6min.30s.

Em relação aos planos, neste primeiro momento, Müller explora nessa sequência (O Poder, 1979, entre 3min.07s. e 6min.46s.) especialmente os planos gerais com a câmera nas mãos, ora parado em um ponto fixo (ver figura 47), ora movimentando-se entre as pessoas. Utiliza o recurso do *zoom* para aproximar ou para afastar, oferecendo ao espectador diversos ângulos e detalhes. Aproxima especialmente do rosto e das mãos dos trabalhadores e trabalhadoras que estão nas calçadas. Há muitas crianças. Jorge Müller preocupa-se em registrar não apenas a ambientação, mas os detalhes nas roupas dos militares e suas armas, a câmera dos jornalistas que estão na frente no carro presidencial, as mãos com

crianças no colo, os rostos dos membros da GAP que acompanham o presidente. Entre as cenas, uma das mais geniais e criativas é a que Jorge Müller se posiciona atrás da coluna de uma fileira de militares. E daquele local ele faz uma espécie de *travelling* caminhando lentamente acompanhando o vagaroso andar do carro aberto do presidente que saúda a multidão entusiasmada (ver figura 48).

Este entusiasmo e alegria são apenas os minutos iniciais do filme. Logo, em um corte seco, o espectador vê um plano geral da cidade, um panorama de Santiago. Provavelmente, a imagem foi captada de um local mais elevado. Logo é apresentado uma extensa frota de caminhões e ônibus paralisados fora do espaço urbano. A filmagem é realizada em plano geral de um ponto mais elevado e usa o recurso da panorâmica para que o espectador observe o tamanho do problema que acerca o governo de Salvador Allende. Enquanto o espectador assiste, a *persona* do narrador contextualiza que já é final de 1972 e o Partido Nacional está disposto a provocar a queda do presidente antes das eleições parlamentares em início de 1973 (O Poder, 1979, entre 6min.35s. e 7min.11s.).

Interessante pensar a imprevisibilidade histórica. Quando as cenas foram registradas, em outubro de 1972, não se poderia ter certeza do resultado das eleições parlamentares de 1973. O narrador em *A Batalha do Chile* e, talvez em especial nesta terceira parte, adquire a característica de *persona* com uma aura que vai conduzir os espectadores pelos acontecimentos, vai contextualizar para que possam se situar histórica e geograficamente nos meandros das circunstâncias das tomadas.

O objetivo deste “primeiro ato” é demonstrar ao espectador como ocorrerá a articulação para a derrocada de Salvador Allende e do governo da UP. Conforme foi analisado no capítulo anterior, este recurso do locaute será utilizado em 1973, principalmente a partir de maio, mas com maior veemência entre julho e agosto de 1973. No entanto, em *O Poder Popular*, refere-se ao locaute de outubro de 1972 e serão apresentados três conjuntos de cenas que soariam à primeira vista patéticas. A primeira é uma assembleia convocada pela donos de caminhões e transportadoras: *Confederação Nacional dos Donos de Caminhões* e pelo *Comando Nacional de Defesa Gremial*, simplificados na fala de um dirigente durante a assembleia como

Diretório da Confederação *Gremialista*³³⁴. A assembleia ocorre em um teatro. No palco estão os dirigentes. Todos sisudos e engravatados. Na plateia há apenas homens, vestidos com terno e gravata. São realizados alguns primeiros planos para mostrar os detalhes dos rostos, mãos, expressões irônicas daqueles empresários. Há um plano geral que permite perceber a totalidade do local. São inseridas no filme a fala de três homens que se justificam suas ações porque ninguém atende as suas demandas.

A segunda é um plano-sequência que faz uma panorâmica e mostra um acampamento onde os *gremialistas* e donos de caminhões estão paralisados junto à sua frota. A cena é risível porque o número de caminhões e ônibus parados é muito grande, mas os que participam do locaute não são os mesmos dirigentes que convocaram a paralisação. A terceira é uma assembleia convocada pela Sociedade de Desenvolvimento Industrial. Seu presidente Orlando Sáenz manifesta apoio aos *gremialistas* e donos de caminhões paralisados e declara paralisação total das atividades industriais.³³⁵ Novamente, Müller utiliza o recurso especialmente do primeiro plano e dos *close-up* para apresentar ao espectador os rostos, os detalhes das mãos, os detalhes dos rostos, a ironia e o deboche em suas expressões faciais. Nestas três cenas, o narrador assume o papel de contextualizar ou historicizar porque as falas dos oradores já são suficientes para explicar a conjuntura.

Analisando a revista *Chile Hoy* a cobertura ao locaute foi completa. Por exemplo, na semana do dia 20 a 26 de outubro de 1972, apresentou três manchetes: *El golpe de los empresarios*, *La huelga-chantaje del transporte* e *Octubre: cronología golpista*. O editorial tinha como título: *Octubre y la Primavera Fascista* (*Chile Hoy*, 1972). No capítulo anterior, o edital foi explorado para historicizar a utilização da expressão “fascista” ou “fascismo” na narrativa fílmica, das duas primeiras partes da trilogia.

Na edição anterior da *Chile Hoy*, Jorge de la Serna escreveu o editorial *El fascismo listo para la guerra civil* onde já denunciava o que parecia vir pela frente: uma forte ofensiva patronal e da extrema direita para provocar a ingovernabilidade e

³³⁴ No documentário é utilizada a expressão *Directorio de la Confederación* provavelmente para simplificar a explicação. Objetivamente foram a *Confederación Nacional de Dueños de Camiones* e o *Comando Nacional de Defensa Gremial* que convocaram a paralisação dos transportes.

³³⁵ Orlando Sáenz (1932) engenheiro e empresário chileno. Esteve ligado à Universidade Católica do Chile. Entre 1971 e 1973 foi presidente a *Asociación de Industriales Metalúrgicos*; desde 1971 até 1974 da *Sociedad de Fomento Fabril*. Manteve estreitos laços com o grupo de extrema-direita FNPL, conforme explorado no capítulo anterior.

a derrocada de Allende (Serna, 1972, p. 03). O avanço “fascista”, para utilizar uma expressão empregada na imprensa da época e no documentário, não ficou restrito aos donos e *gremialistas* dos transportes e aos empresários. A *Sociedade Nacional de Agricultura* e a *Confederação Nacional de Produção e do Comércio*³³⁶ também aderiram ao locaute. Embora não esteja explícito no documentário, nas entrelinhas é possível identificar que essas associações também paralisaram suas atividades aderindo ao plano de gerar uma crise de produção, de transporte e de abastecimento. Conforme analisado em *A Insurreição da Burguesia*, tanto a narrativa fílmica quanto a imprensa periódica, consideram que o empresariado ao lado dos partidos de centro-direita e de grupos paramilitares como a FNPF aderiram ao fascismo.

Em *O Poder Popular*, há menção ao *Poder Feminino* (PF)³³⁷ que reuniu as mulheres conservadoras e das classes mais abastadas, que, ao lado dos partidos de oposição PDC e PN, principalmente da Federação de Estudantes Secundários de Santiago, da Federação de Estudantes da Universidade Católica, do jornal *El Mercurio*, dos profissionais liberais como engenheiros, médicos, dentistas, advogados e até professores, apoiaram o locaute. Esses mesmos personagens serão mencionados nos locautes orquestrados em 1973, representados e analisados no capítulo anterior. No caso das mulheres das classes mais abastadas e dos estudantes, especialmente da Universidade Católica, foram peças chaves na aceleração do processo golpista. Como demonstrado no capítulo anterior, em *O Golpe de Estado*, o Poder Feminino articulará uma grande manifestação na Universidade Católica exigindo a renúncia de Salvador Allende, em meados de agosto de 1973.

No caso do documentário *O Primeiro Ano* (1972), as mulheres das classes mais abastadas orquestram e participam da *Marcha de las Cacerolas Vacías* (dezembro de 1971). No documentário, o cinegrafista Antonio Ríos acompanha uma mulher em um supermercado do Bairro Alto. As prateleiras estão vazias e o discurso é que não é possível suportar a condição de desabastecimento. Em suas palavras, o

³³⁶ *Sociedad de Fomento Fabril*, a *Sociedad Nacional de Agricultura* e a *Confederación Nacional de la Producción y del Comercio*.

³³⁷ Criado no contexto do locaute por María Correa Morandé e Elena Larraín Valdés. As origens do PF estavam *Acción Mujeres de Chile* (AMCh) um movimento de mulheres anticomunistas que se organizaram e fizeram oposição às campanhas de Salvador Allende nas eleições de 1964 e 1970. A outra origem embrionária do PF estava no movimento *Marcha de las Cacerolas Vacías* (01/12/1971). Conferir Aggio (2003).

desabastecimento é total e o governo é um desastre. Depois com a câmera na mão, Ríos registra em detalhes as mulheres das classes altas: rostos sisudos, vestimentas, óculos, posturas, agressividade em seus gestos, olhares. Há mulheres de várias idades. Há pessoas mais idosas. Uma delas carrega nos braços uma imagem de Santa. Elas batem em painéis e gritam “Queremos pão, queremos pão”. A expressão em seus rostos é de riso irônico e de deboche. Elas sorriem para a câmera sarcasticamente. Uma mulher olha para a câmera e dá gargalhadas. Homens das classes abastadas batem palmas e sorriem com sarcasmo, apoiando o ato das mulheres (O Primeiro, 1972, parte 05, entre 0min.05s. e 03min.15s.).

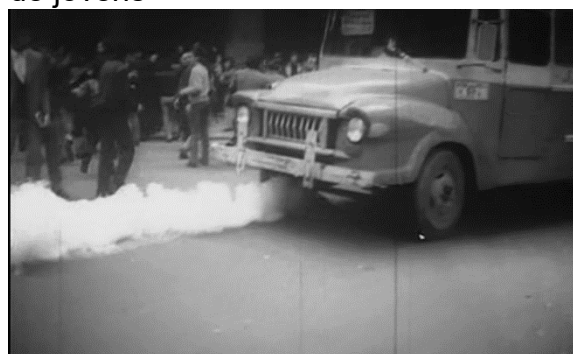
Ainda neste primeiro ato, com o locaute de outubro de 1972 veio a resposta dos trabalhadores. Neste momento o papel do narrador volta a ser fundamental para contextualizar e historicizar. Primeiro, ele explica que 70% dos ônibus estavam paralisados e depois afirma: “Os trabalhadores levam os caminhões das fábricas para as ruas e improvisam um meio de transporte mínimo. Diante de uma emergência, eles lutaram contra a greve desde o início”. Em um plano geral, Müller faz a tomada de uma rua com ônibus lotados de passageiros, muitos segurando nas janelas e portas do lado de fora. Há muitas pessoas nas ruas e caminhões carregados de pessoas em suas caçambas ou correndo atrás dele. Muitos ajudam companheiros a subir nos caminhões, especialmente mulheres com o auxílio de escadas. Há até tratores com reboque para transportar passageiros (ver figura 49). Aqui, Müller explora tanto os planos gerais quanto os planos de meio conjunto e os primeiros médios. Ele se preocupa com a descrição dos detalhes, principalmente em primeiro plano e plano médio, mas também com a ambientação e em captar a circunstância da tomada, especialmente a sua intensidade (O Poder, 1979, entre 12min.06s. e 12min.50s.).

Figura 49: Fotograma de transporte alternativo de trabalhadores



Fonte: O Poder, 1979, 12min.46s.

Figura 50: Fotograma de um ônibus em circulação sendo atacado por um grupo de jovens



Fonte: O Poder, 1979, 14min.23s.

Ainda neste primeiro ato, a *Equipe do Terceiro Ano* trabalhará com a ideia das oposições. O documentário fica mais lento porque há muitas entrevistas. Interessante destacar essa característica do cinema direto e dos noticiários, como apontado no primeiro capítulo. No entanto, ao contrário do recurso das *encuestas* – perguntas mais diretas e objetivas, quase que uma pesquisa de opinião, muito comum nos noticiários – aqui são utilizadas questões elaboradoras ou simplesmente deixa-se o entrevistado discorrer sobre o assunto, explicar o máximo possível algo, ou deixar mais clara a sua opinião. Exatamente nas entrevistas que será possível perceber o processo de formação da consciência sobre a conjuntura, os acontecimentos e o processo histórico que o Chile está vivendo. Bem como o papel de protagonismo e do caminho a ser trilhado rumo ao socialismo. Essa é uma questão essencial do documentário *O Poder Popular* (1979) que será explorado no segundo ato.

Neste momento, vislumbrar-se a montagem de oposição ou contrastes sem focar no conteúdo das respostas que será realizado posteriormente. No primeiro conjunto de cenas os realizadores acompanham o *Cordão Cerrilhos*. A cena começa com os trabalhadores em fila entrando em uma fábrica. Jorge Müller explora tanto o plano geral quanto o plano médio para situar o espaço. Ao explorar os primeiros planos destaca as expressões faciais, os rostos cansados e sofridos, as mãos e as ferramentas de trabalho. O primeiro plano ajuda a construir a representação do protagonismo popular. Todas as entrevistas são realizadas em plano médio ou primeiro plano. Interpretou-se essa escolha como forma de dar protagonismo aos trabalhadores. No entanto, através do plano médio, procura registrar outros

trabalhadores, mas será através do recurso do plano geral que Müller demonstrará como a fábrica está funcionando: é a resposta dos trabalhadores ao locaute. Com o primeiro plano e, muitas vezes, usando o *zoom* para um *close-up* ou um plano detalhe e oferecendo a eles o direito de falar, o microfone está dando o protagonismo aos trabalhadores. Faz-se questão de mostrar o microfone. Novamente a marca do cinema direto. Há interferência naquela “realidade”. Os realizadores estão presentes e eles aparecem nas cenas. As perguntas do realizador não são diretas e objetivas, o que permite que se expressem, que falem o que pensam, o que sentem, o que planejam. O close no rosto ou nas mãos destaca o papel do trabalhador – protagonismo e força da UP (O Poder, 1979, entre 12min.50s. e 14min.21s.).

Em oposição, em um plano geral, Jorge Müller registra um ônibus sendo atacado por um grupo de jovens extremistas de direita (ver figura 50). Provavelmente, a origem do ataque era, por um lado, para gerar o caos, distúrbios, violência da ação. E, por outro, tal ato ocorre porque o ônibus desrespeita o locaute. Em seguida, são inseridas imagens do Bairro Alto – imagens retiradas do filme *O Primeiro Ano* (1972) – carros parados, silêncio total e um dirigente afirmando que: “Tampouco creio no mito que um trabalhador por ser trabalhador, tudo pode!”. E o narrador complementa a explicação “pouco a pouco estas organizações [patronais] assumem um comportamento muito próximo do fascismo” (O Poder, 1979, entre 14min.21s. e 15min.45s.).

O recurso de construir a evidência dos contrastes é utilizado em diversas situações. Em outra cena, a *Equipe do Terceiro Ano* entrevista trabalhadores de uma fábrica. A utilização do plano médio além de focar naquele que fala, permite observar outros que trabalham em seus ofícios. É a resposta dos trabalhadores às organizações patronais e reações “fascistas”: as mãos e as ferramentas dos trabalhadores continuam produzindo e abastecendo o Chile. São imagens de duas fábricas diferentes: primeiro, uma fundição de ferro e, depois, uma fábrica de papel. Jorge Müller consegue realizar tomadas surpreendentes do ponto de vista da circunstância espaço-temporal e intensidade e intencionalidade. A câmera está no alto, presa em algum lugar, ela faz um plano geral de onde é possível ver a fábrica com suas máquinas em funcionamento e os operários trabalhando. Com o auxílio do *zoom*, Müller recorre a uma espécie de plano meio conjunto em que é possível ver

uma engrenagem em funcionando. Os planos médios registram as mãos dos trabalhadores que manipulam uma corda (ver figura 51). Das mãos, a câmera faz um *zoom* do peito para cima. Em outro espaço, um plano conjunto registra o funcionamento de uma impressora. Em um *plongée* registra um operário colocando maço de papel impresso. A máquina continua funcionando. Com recurso de planos médios, a câmera registra operários com fardos de papel sendo colocados em uma esteira. E num plano geral o espectador aprecia uma fábrica de fundição de cobre. Da caldeira sai vapor, fundição em pleno funcionamento (ver figura 52) (O Poder, 1979, entre 16min.55s. e 17min.51s.).

Figura 51: Fotograma destaca mãos dos trabalhadores



Fonte: O Poder, 1979, 17min.31s.

Figura 52: Fotograma de plano geral representando a fundição em pleno funcionamento



Fonte: O Poder, 1979, 17min.50s.

Depois de demonstrar a produção em pleno funcionamento em meio ao locaute, em contraposição, faz um plano geral no Parlamento e depois um plano médio para destacar os senadores da DC que produziram um documento afirmando que Allende não respeita a Constituição. Novamente em uma fábrica, entrevistam trabalhadores sobre a postura da DC. Jorge Müller explora os mesmos recursos de filmagens – os primeiros planos e os planos médios – para representar o protagonismo dos trabalhadores. Um deles responde com muita lucidez e consciência para analisar a conjuntura:

A burguesia é quem manteve todos os trabalhadores na ignorância e isso está claro... Por que os trabalhadores, muitos trabalhadores, não têm ideia do que é política?... Eles se dizem “apolíticos”, mas não sabem que é tudo é política... isso tem que ser definido!... E os trabalhadores tiveram que se unir para se organizar, e com base no que eles se uniram?... Usando justamente as organizações que eles têm funcionado com base nos partidos políticos. E os partidos que estão atualmente com a Unidade Popular são os que sempre estiveram com os trabalhadores. Não aqueles partidos da oposição

em que usaram os trabalhadores, como é o caso dos democratas cristãos. Eles criaram esse paternalismo para usar os trabalhadores (O Poder, 1979, entre 18min.33s. e 19min.15s.).

A simplicidade e ao mesmo tempo sabedoria do operário que responde ao realizador é icônica. Os políticos profissionais fazem questão que os operários não se politizem. Porque se eles tiverem consciência do poder que têm unidos e do poder que a “política” tem em mobilizá-los e organizá-los – como está acontecendo naquele momento – o paternalismo dos democratas cristãos deixa de uma arma. Na resposta do trabalhador consegue-se observar a consciência de classe e a consciência política. A discussão entre os trabalhadores continua. Muitos afirmam que há trabalhadores que não estão ao lado da UP e sim da DC. A conversa também vai para as ofensivas dos grupos fascistas que têm atacado com bombas locais de trabalho. Um sábio operário encerra a discussão deixando seu recado, a resposta ao locaute, é “a resposta de outubro”:

Não estaremos à disposição dos “*momios*”, que única e exclusivamente querem nos afogar, nos sufocar, aproveitando a oportunidade dos interesses dos norte-americanos para espezinhar a nossa dignidade de chilenos. Eles [*momios*] também embarcam e não podemos aceitar como chilenos, como trabalhadores, como homens maduros em nosso labor, agir de acordo com o que eles querem... Não!... Agora nem nunca, muito pelo contrário! Nossa vontade sempre será lutar por um novo Chile, livre, econômica e politicamente (O Poder, 1979, entre 18min.18s. e 23min.11s.).

A fala desse operário encerra o que foi denominado de primeiro ato. Ou seja, mesmo em um panorama nada favorável à Unidade Popular – locaute forçando a paralisação dos transportes, da produção, do abastecimento e da distribuição para gerar crise e caos econômico – os trabalhadores revelam em suas falas e ações a consciência política da conjuntura que vivem e a consciência de classe do papel social e histórico que podem exercer. O conteúdo do depoimento abre o que foi denominado para a análise de “segundo ato”: as respostas dos *cordões industriais*, das JAPs e dos comandos comunais – a construção do protagonismo popular.

4.4.2 Algumas respostas: construindo o Poder Popular

Na resposta dada pelo operário aparece a expressão “momio” que vem carregada de sentidos no Chile da UP, especialmente na conjuntura do locaute de outubro de 1972. Como explicado no primeiro capítulo, trata-se de um neologismo

pejorativo relacionado às pessoas que aderiam ao discurso conservador dos partidos de direita. Em *A Batalha do Chile* é constantemente utilizado para referir-se aos proprietários dos meios de produção. Dessa forma, a partir do documentário, é possível ampliar a abrangência da expressão *momio*, carregada de humor e ironia. No caso de *O Poder Popular* (1979) – e levando em consideração a sua origem em *A resposta de outubro* (1972) – isto faz muito sentido. Um *momio* é tão atrasado que ele quer que os estadunidenses assumam o controle dos bens do país. Por isso os *momios* orquestraram o locaute para gerar a crise de produção, de gerenciamento, de distribuição e de abastecimento impedindo Salvador Allende de governar, mas os trabalhadores conscientes da importância do seu trabalho e do seu papel político também arquitetaram respostas aos responsáveis pelo locaute.

Este denominado segundo ato é mais longo (*O Poder Popular*, 1979, entre 23min.45s. e 46min.51s.), mais denso, mais lento, com muitas entrevistas, alguns temas repetitivos. Não há inovação na lógica utilizada para o registro das tomadas: planos gerais para mostrar o todo, o conjunto; durante as entrevistas o uso de plano médio (para mostrar outras pessoas trabalhando) ou primeiro plano (aproveitando com *zoom* em detalhes) ou o plano detalhe. A lógica parece ser de fato representar o protagonismo nas entrevistas, permitindo que falem e expressem seus pensamentos e ideias, defendam seus pontos de vistas, revelem como estão construindo coletivamente o Poder Popular. Há pouca intervenção do narrador, somente para contextualizar o espectador, porque como os testemunhos ou depoimentos dos trabalhadores são longos, as circunstâncias e os elementos da conjuntura ficam explícitos.

A primeira resposta dos trabalhadores diz respeito principalmente às ações da *Confederação Nacional de Produção e do Comércio* que fechou todos os grandes comércios da capital. A ideia é gerar realmente o desabastecimento. Interconectou-se a esse aspecto as atividades das JAPs – criadas e organizadas para fiscalizar mercado paralelo, o armazenamento ilegal e a especulação, impedindo o desabastecimento. As JAPs são protagonistas na primeira parte da trilogia – *A Insurreição da Burguesia* – a sequência (*A Insurreição*, 1975, entre 21min.46s. e 27min.50s.) dedicada a elas revelava o processo de descoberta do armazenamento ilegal e do mercado paralelo e como a partir disso inicia-se o trabalho de decisão e gestão coletiva. No caso da primeira parte da trilogia, acompanha as atividades das

JAPs ainda no primeiro semestre de 1973. Na trilogia *A Batalha do Chile*, o protagonismo das trabalhadoras e *pobladoras* não é explorado. No entanto, no caso das JAPs e de outras formas de garantir o abastecimento direto, as mulheres recebem mais atenção das lentes da *Equipe do Terceiro Ano*.

Retomando *O Poder Popular*, o texto do narrador orienta e contextualiza o espectador em relação ao boicote à distribuição de gênero de primeira necessidade gerando a escassez de produtos, especialmente para as camadas populares:

A oposição incrementa o armazenamento ilegal de produtos de primeira necessidade. Trata-se de criar uma situação de escassez generalizada. Em resposta, o governo e as organizações populares aumentam a vigilância para descobrir estes locais armazenamento clandestino. Apesar de tudo, a população encontra sérios problemas para adquirir produtos disponíveis (O Poder, 1979, entre 21min.17s. e 21min.45s.).

Enquanto se ouve a voz *over* do narrador, a câmera em plano geral e plano conjunto percorre o pequeno espaço onde estão armazenados sacos de açúcar, caixas de sabão em pó, latas de café solúvel, pacotes de chá, garrafas de vinho e outras bebidas. Em um novo plano geral, em outro ângulo do espaço, dois homens conferem os produtos. Depois de um corte há um plano geral externo que revela uma enorme fila de pessoas em uma calçada justamente no trecho em que o narrador anuncia que “população encontra sérios problemas para adquirir produtos disponíveis”. Em outro espaço, a câmera se movimenta em seu próprio eixo para fazer uma panorâmica de pessoas em uma fila com botijão para abastecimento de gás (O Poder, 1979, entre 21min.14s. e 21min.52s.).

Tanto no texto do narrador, quanto na fala dos trabalhadores, fica evidente que as ações violentas dos que aderiram ao locaute, especialmente os grupos mais radicais, denominados de fascistas, ficaram mais comuns. E novas soluções precisam ser pensadas. Em plano geral a câmera na mão de Müller, mas em um ponto fixo, registra operários saindo de uma fábrica têxtil com rolos de tecidos em direção ao pequeno caminhão que carrega o material. No caminhão está escrito “Manufaturas Sumar S.A.”. Dentro do veículo há vários trabalhadores. Há um corte. Em outra cena, um plano geral externo registra uma nova tomada: uma fila de pessoas, uma mesa improvisada em um bairro popular para venda direta dos produtos (ver figura 53). No interior de uma fábrica de eletrodomésticos, em primeiro plano, Müller faz uma tomada criativa: filma o depoimento de um trabalhador

explorando um congelador como espaço do enquadramento (ver figura 54) (O Poder, 1979, entre 23min.45s. e 24min.21s.).

Figura 53: Fotograma venda direta nos bairros populares



Fonte: O Poder, 1979, 24min.05s.

Figura 54: Fotograma que o enquadramento por meio de um congelador



Fonte: O Poder, 1979, 24min.10s.

Em relação à questão da venda dos produtos há ainda uma segunda situação explorada em *O Poder Popular*. Se, por um lado, algumas fábricas encontram formas alternativas de vender o que está sendo produzido: levando os produtos diretamente até os consumidores nos bairros populares, por outro, há grupos de trabalhadores que organizam piquetes para garantir a aberturas das lojas que estão cerradas pelo locaute. Po meio de plano geral, do outro lado da rua – há movimento dos carros –, a câmera registra a loja *Artefatos Otello*. Há uma multidão e a militares armados em frente ao comércio. Explorando um primeiro plano, a câmera nas mãos de Jorge Müller registra a circunstância da tomada: a tentativa de abrir a loja que está fechada. Logo em seguida, em plano médio, a câmera filma de dentro para fora: pela grade vasada é possível ver os populares esperando para entrar na loja. Em plano geral externo vemos os populares com ferramentas tentando abrir outro espaço comercial. Há uma multidão que acompanha atentamente a ação. Do plano geral faz-se uma panorâmica girando a câmera em seu próprio eixo para registrar a rua, as pessoas paradas acompanhando a abertura e os transeuntes. Ouvem-se gritos de comemoração. A câmera em movimento registra o alto de um prédio em construção: quatro trabalhadores da construção civil acompanhando atentamente a ação (O Poder, 1979, entre 24min.21s. e 24min.38s.). Em um conjunto de cenas como essa é possível perceber a maestria com que Jorge Müller opera a câmera. Por meio de planos gerais consegue oferecer ao espectador uma

noção da circunstância geral da tomada. O recurso da panorâmica oferece uma visão do entorno e dá a ideia de movimento. E em planos como o que registra a partir do interior da casa comercial, representa não apenas o sucesso da ação dos trabalhadores – abrir comércios fechados pelos empresários –, mas a organização da população ao esperar o seu momento de entrar no estabelecimento.

Cabe lembrar que a maior parte das imagens que compõem a terceira parte do documentário são extraídas de *A Resposta de Outubro* (1972), segundo informações do próprio Guzmán em diferentes entrevistas já comentadas anteriormente. A partir do locaute começa a germinar de forma mais acelerada o Poder Popular – as formas de organização dos trabalhadores e das camadas menos abastadas da sociedade. Porém, o locaute alimenta e fomenta o fascismo. Em *A Insurreição da Burguesia e o Golpe de Estado*, analisados no capítulo anterior, a adoção do fascismo não ficou restrito a grupos de extrema-direita como a FNPL, mas os partidos políticos de centro-direita, como PN e o PDC, assumem deliberada e conscientemente a tendência à fascistização de suas narrativas e de suas ações. No capítulo anterior, procurou-se historicizar e materializar tal conceito na conjuntura do governo da UP.

Em *O Poder Popular*, além de demonstrar a resposta dos trabalhadores, o documentário registra em dois momentos as ações terroristas de grupos de extrema-direita, ou como são classificados na narrativa fílmica, de fascistas. Para isso utiliza o recurso do estúdio de televisão. A equipe está no estúdio, registra a câmera que filma a/o ancora e depois a própria pessoa que dá a notícia (O Poder, 1979, entre 24min.38s. e 25min.09s.; entre 27min.40s. e 28min.55s.). Nos dois casos tratam-se de atentados para boicotar o funcionamento da produção, distribuição ou venda direta de gêneros fabricados com a gestão dos *cordões industriais*. A resposta dos trabalhadores é a organização de grupos para gerenciar a segurança dos locais de trabalho, de armazenamento ou venda de produtos. E, em seus depoimentos, deixam claro que vão continuar resistindo às sabotagens e ao locaute.

A organização dos *cordões industriais* e dos comandos comunais são fundamentais nesse contexto e são protagonistas da narrativa fílmica. Então, um enunciado do narrador sintetiza para o espectador os contornos da conjuntura: “em meados de outubro, a capacidade de organização dos trabalhadores supera todas as expectativas” (O Poder, 1979, entre 26min.36s. e 26min.45s.). Após a fala do

narrador há um *travelling*, realizado de dentro do carro utilizado pela *Equipe do Terceiro Ano*, que registra as imagens da fachada de uma fábrica com uma faixa enorme: “Esta empresa centro de apoio revolucionário ao governo” (ver figura 55). O narrador complementa que os trabalhadores tentam manter a normalidade da produção, mas não há mais reservas de matérias-primas. Neste momento está o ponto fulcral do filme: a gestação dos *cordões industriais*. Nas palavras da *persona* narrador: “As indústrias conseguem criar entre si um sistema real de intercâmbio de recursos. Na prática começa a gestar-se os chamados **cordões industriais**” (O Poder, 1979, entre 26min.45s. e 27min.25s., grifo da autora).

Figura 55: Fotograma da fachada de um fábrica ocupada pelos trabalhadores



Fonte: O Poder, 1979, 27min.03s.

Figura 56: Fotograma de um *travelling* do interior de uma fábrica ocupada



Fonte: O Poder, 1979, 27min.15s.

A narrativa fílmica para representar a gestação dos *cordões industriais*, registra uma tomada do interior de uma fábrica, de um ponto mais alto, filmado de cima para baixo, com a câmera acoplada em algum mecanismo da própria fábrica, avança em um *travelling* registrando todo o espaço de trabalho, o maquinário, os trabalhadores e todo o processo de produção naquele local (ver figura 56). Há um corte, e, depois, utiliza-se o recurso do plano de meio conjunto e do plano médio para destacar os trabalhadores em seus ofícios (O Poder, 1979, entre 26min.57s. e 27min.40s.). Enquanto essas cenas são apresentadas na tela, o narrador sintetiza significativamente o que é um cordão industrial e a conjuntura do Chile naquele momento:

Cada cordão industrial é um agrupamento de fábricas e empresas que coordenam as tarefas dos trabalhadores de uma mesma área [comuna]. [Os *cordões industriais*] são o primeiro gérmen do “poder popular” no Chile. Enquanto simpatizantes do governo parecem estar superando a crise, grupos violentos de oposição tentam criar uma imagem de caos e vazío de autoridade (O Poder, 1979, entre 27min.08s. e 27min.40s.).

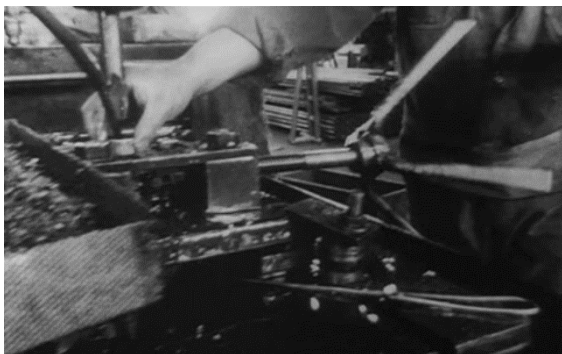
O texto do narrador expressa o recurso da oposição ou contraposição utilizada na narrativa fílmica de *O Poder Popular*: os que trabalham para superar a crise (ver figura 57) – *cordões industriais* que ocupam e gerenciam a produção para garantir o abastecimento – e aqueles que geram o caos através de atos de violência e ações terroristas e fascistas (ver figura 58) – os segmentos e grupos de oposição que aderiram ao locaute. Inclusive a figura 57 é bastante significativa da forma como Jorge Müller explora os primeiros planos ou os planos médios, destacando o protagonismo não apenas no testemunho dos trabalhadores, mas nas suas mãos sujas ou grosseiras, inclusive como nesse caso, manejando instrumentos do seu ofício. Esses recursos para representar o protagonismo popular compartilham a experiência tanto dos trabalhadores como da *Equipe do Terceiro Ano*. Ao mesmo tempo, esse compartilhamento revela a consciência histórica não apenas do cinegrafista, mas de toda a equipe. Entretanto e, acima de tudo, a sensibilidade e o compromisso social e político de Jorge Müller.

O recurso da contraposição ao ser explorado no processo de montagem para compor a narrativa fílmica de *O Poder Popular* também evidencia a consciência histórica e a importância da “montagem de evidência”, sugerida por Nichols (2016) e reforçada pelas análises de Ramos (2008). Como destacado no capítulo anterior e no início deste, o processo de montagem das duas primeiras partes da trilogia estava imerso em uma urgência de construir uma narrativa contra-hegemônica – dar uma resposta à ditadura estabelecida por Augusto Pinochet e revelar seus crimes – e, ao mesmo tempo, em uma certa nostalgia na experiência do exílio. Na montagem de *A Insurreição da Burguesia* optou-se pela organização em blocos narrativos que evidenciavam e representavam a escalada golpista – arquitetada pelos partidos de centro-direita, pelos segmentos conservadores e mais abastados da sociedade, denunciando a crescente imersão no fascismo e a ingerência e interferência dos Estados Unidos – em uma cadência mais ritmada, marcada pela urgência e pelas angústias. Contudo, em *O Golpe de Estado*, o processo de montagem procura evidenciar, a partir da narrativa fílmica em cadência mais reflexiva e lenta, a precipitação dos acontecimentos e a disposição ao enfrentamento. Na segunda parte da trilogia, a oposição recebe o reforço e o apoio das Forças Armadas e de segmentos dos carabineiros e estão dispostos a conduzir o Golpe de Estado e a

intervenção militar. Como consequência direta o Poder Popular e as suas formas de organização e ação – as JAPs, os comandos comunais, os *cordões industriais*, por exemplo fomentam os centros de decisão e de gestão – evidenciam de forma mais explícita a consciência histórica da conjuntura vivida e do seu papel social e político. Além dos embates e enfrentamentos entre as forças de oposição e as forças populares, acirram-se as contradições e os debates (embates e enfrentamentos) no interior da UP em relação à via institucional.

No caso de *O Poder Popular* a montagem parece ser mais elaborada e pautada pela releitura e reinterpretção – e ressignificação – do passado experienciado e compartilhado. Nesse sentido, um processo de montagem que evidenciasse o protagonismo popular – a germinação e o fomento ao Poder Popular – e as suas respostas imediatas ao locaute, ao fascismo e ao golpismo (que já mostrava suas pretensões em 1972), o recurso da contraposição e das contradições parece orientar a cadência e a narrativa fílmica (como pode ser exemplificado pelas figuras 57 e 58).

Figura 57: Fotograma mãos de um trabalhador em seu ofício



Fonte: O Poder, 1979, 27min.48s.

Figura 58: Fotograma dos grupos de oposição criando o caos nas ruas



Fonte: O Poder, 1979, 28min.05s.

Perante os ataques terroristas e ao caos gerados por grupos de extrema-direita ou “fascistas” (ver figura 58), o governo de Salvador Allende também recua e organiza um gabinete cívico-militar. Segundo o texto do narrador, no dia 23 de outubro de 1972, o locaute já demonstrava enfraquecimento – embora a paralisação permanecesse como a registrada nessa panorâmica (ver figura 59) – e a DC aceitou negociar com Salvador Allende. Então, vem a decisão “para criação deste gabinete cívico-militar, o presidente se apoia no general Carlos Prats, chefe dos militares que respeita o sistema democrático” (O Poder, 1979, entre 29min.30s. e 29min.45s.). Ao

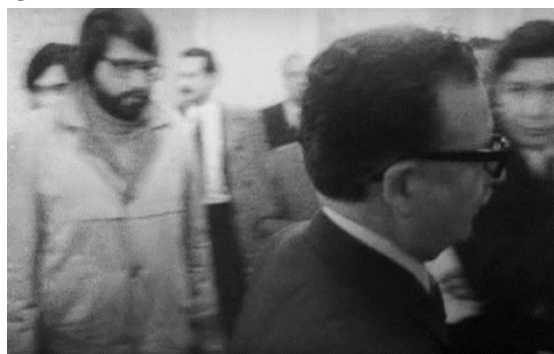
formar o gabinete, repórteres e autoridades foram recebidas por Allende no Palácio *La Moneda*. A *Equipe do Terceiro Ano* também estava lá: Salvador Allende passou em frente a Patricio Guzmán (ver figura 60): uma pitada de imprevisibilidade histórica e sorte associada ao olhar atento de Jorge Müller e sua câmera na mão. Após o anúncio da presença de militar no governo, a *Equipe do Terceiro Ano* entrevista vários trabalhadores, utilizando-se do recurso do primeiro plano. Talvez seja o momento mais explícito da terceira parte da trilogia em que é realizada uma *encuesta* com os trabalhadores – pergunta objetiva com interesse de fazer uma espécie de pesquisa de opinião – típica dos noticiários e um recurso do cinema direto (O Poder, 1979, entre 29min.27s. e 32min.28s.).

Figura 59: Fotograma do locaute dos empresários dos transportes



Fonte: O Poder, 1979, 29min.25s.

Figura 60: Fotograma registra Patricio Guzmán diante de Salvador Allende



Fonte: O Poder, 1979, 29min.57s.

Com o fim do locaute, são utilizadas inúmeras vezes o recurso da voz *over* do narrador para explicar, contextualizar e materializar a conjuntura chilena. Em um dos textos:

Em 10 de novembro de 1972, o gabinete cívico-militar consegue pôr fim à *huelga*.³³⁸ Para o governo norte-americano e a oposição interna trata-se se um fracasso. Embora causem grandes prejuízos econômicos ao país, não conseguem derrubar o governo, que era seu principal objetivo. Para um amplo setor de trabalhadores, a experiência de outubro servirá de base para o crescimento do “poder popular”.

Alguns dias mais tarde, em uma manifestação massiva que celebra o fim do conflito, desfila pela primeira vez o chamado “Cordão Cerrillos”, uma organização que não existia antes da *huelga* e que agrupa 250 empresas do sul de Santiago (O Poder, 1979, entre 32min.35s. e 33min.18s.).

³³⁸ Apenas uma observação: na narrativa fílmica se utiliza a palavra *huelga*. Neste caso optou-se em manter a palavra original que não faz muito sentido usar como “greve” uma vez que foi convocada pelas categorias patronais, caracterizando-se como locaute.

Jorge Müller explora os planos gerais na cidade, especialmente dos meios de transportes circulando nas ruas com a ideia de que tudo voltou à normalidade. Todos os outros textos do narrador sintetizam o resultado do locaute: o fortalecimento do Poder Popular. São apresentadas imagens em planos gerais do Cordão *Cerrillos* nas ruas de Santiago. O recurso aos planos gerais, muitas vezes de pontos elevados como sacadas ou janelas de edifícios, permite ao espectador vislumbrar a grandiosidade e imponência do Poder Popular. Um exemplo é a multidão nas ruas em marcha para comemorar o fim do locaute. Na montagem inseriu-se a canção *Venceremos* tocada instrumentalmente (ver figura 61). A orientação no processo de montagem ao sobrepor imagem e a canção carregada de simbologia para a UP, evidencia a potência de organização, luta e resistência do Poder Popular. Como destacado por Chaskel (2018), e citado anteriormente, a emoção é um elemento importante no documentário político. A interconexão entre a imagem da multidão de populares, que enfrentou o locaute e todas as artimanhas para derrubar o governo da UP, comemorando ao som da canção – inserido na montagem – evidencia o Poder Popular. Neste momento da montagem, não é utilizado o recurso da contraposição e sim da conversão. Em comemoração ao fim do locaute, o grupo Quilapayún participou das festividades no Estádio Nacional. No filme é inserido um trecho em que animadamente cantam *La batea* (ver figura 62). Com a câmera na mão, Jorge Müller registra em detalhes o show do Quilapayún: em planos gerais, primeiros planos e planos detalhes, recurso de *zoom*. No fotograma selecionado o ângulo e o enquadramento deliberada e conscientemente registrado por Müller sintetizam a circunstância da tomada – espaço e o tempo – e evidencia a intensidade daquele momento. Tanto na circunstância da tomada quanto no processo de montagem, evidencia-se as intencionalidades da *Equipe do Terceiro Ano*: a dimensão construída pelo Poder Popular e eminência do protagonismo popular.

Naquelas imagens do Cordão *Cerrillos* ocupando as ruas está a “descoberta” a que se referia Guzmán sobre o filme *A resposta de outubro*: a “entidade invisível”. A fábrica, sua fachada, os cartazes são visíveis. No entanto, a força de organização em curto espaço de tempo e de forma sistematizada que representavam os *cordões industriais* e os comandos comunais não estavam visíveis. A pesquisa de Cury (2017), neste sentido, é de fundamental importância para

compreender que o processo de construção do protagonismo popular ou do Poder Popular: foi um forma-se no processo e a partir das contradições e demandas e das experiências vividas – das condições de moradia, de trabalho de sociabilidade, de alimentação, de educação que eram comuns, referenciadas, e também compartilhadas. No cotidiano dos diferentes espaços das experiências em toda a sua historicidade e materialidade é que puderam compartilhar expectativas, anseios, projetos e projeções de devir histórico. Forjaram, ao mesmo tempo, sua identidade de classe e sua identidade política no cotidiano dos espaços conquistados, dos debates, dos embates, do consenso e do dissenso, da discordância, do descontentamento, da mudança de planos e de entendimentos. Juntamente com a sua identidade política e de classe forjaram a sua consciência histórica tentando compreender diante da imprevisibilidade histórica o contexto, a conjuntura, os acontecimentos que viviam, experienciavam e compartilhavam. No processo de montagem de *O Poder Popular*, todo esse processo precisa ser representado e compartilhado com os espectadores. As diferentes temporalidades se cruzam nesse processo de montagem de evidência. A fruição do espectador torna-se parte integrante e essencial do processo de significação e de ressignificação.

Figura 61: Fotograma da multidão comemorando o fim do locaute



Fonte: O Poder, 1979, 34min.26s.

Figura 62: Fotograma grupo Quilapayún nas comemorações do fim do locaute



Fonte: O Poder, 1979, 35min.53s.

Para compor a narrativa fílmica e representar o clima daquela conjuntura das ocupações das fábricas e minas, da organização dos *cordões industriais*, da mobilização dos trabalhadores, inclusive para garantir a segurança na produção e distribuição frente às ações violentas e aos ataques terroristas da extrema-direita, a *Equipe do Terceiro Ano* insere imagens de acampamentos de trabalhadores em frente às fábricas ocupadas, com faixas e cartazes. A imagem a seguir (figura 63) é

de um acampamento em frente a uma fábrica. Há cartazes: “Trabalhadores, mão firme e ao ataque!” e “Pedimos colaborações”. Há um boneco com uma placa de identificação “E. Nieto”, provavelmente refere-se a uma pessoa, talvez um *momio*. Com a câmera na mão, Müller percorre todos os detalhes da cena, com recursos de primeiro plano e plano detalhe. Inclusive o cartaz bem-humorado e com uma carga de crítica social e política: “*Odontine*, para o povo e não ao *mercado negro*” (ver figura 64). O bom humor é uma marca registrada nas ações dos trabalhadores. Em *O Primeiro Ano* (1972) o recurso ao humor é explorado também pelos trabalhadores: em uma imagem icônica, após ser ocupada, a estátua do dono de uma fábrica têxtil Yarur é coberta por dois operários. Um deles, que está nos ombros do monumento aperta o nariz da estátua com muito sarcasmos (O Primeiro, 1972, parte 3, entre 00min.52s. e 03min.02s.).³³⁹

Figura 63: Fotograma da fachada de uma fábrica ocupada



Fonte: O Poder, 1979, 38min.12s. Detalhe (O Poder, 1979, 38min.19s.)

Figura 64: Fotograma de uma mensagem humorada e com sagaz crítica social e política



Apesar da maior parte das imagens utilizadas em *O Poder Popular* serem do documentário *A Resposta de Outubro*, em um dos textos do narrador sobre os *cordões industriais*, traz dados de 1973:

Em meados de 1973, nas principais cidades do país tinham sido criados 31 *cordões industriais*, dos quais 8 pertenciam a Santiago. Quando surgem os conflitos com os patrões, especialmente nas pequenas empresas, os trabalhadores afetados recebem o apoio imediato do cordão ao qual pertencem. Esta solidariedade permite aos pequenos sindicatos contar com

³³⁹ Esta sequência de *O Primeiro Ano* é icônica e nela é possível identificar não apenas o bom humor e o entusiasmo dos operários, mas também um exemplo que as sementes do Poder Popular já estavam lançadas desde o início do governo da UP.

maior respaldo para enfrentar os patões (O Poder, 1979, entre 37min.58s. e 38min.28s.).

Antes destas informações, segundo o texto do narrador, depois de outubro de 1972, todos os movimentos de base de trabalhadores estavam ligados ao Poder Popular, referindo-se aos comandos comunais. Foi uma opção e orientação do Estado em centralizar os movimentos desta forma. Porém, sem consenso interno, inclusive afirma que “este poder [comandos comunais] causa uma grande inquietude em alguns partidos de esquerda, que ficam alarmados diante de determinadas ações espontâneas da população”. Enquanto o narrador apresenta seu texto, são mostradas imagens de diferentes locais, sempre em plano geral, das ruas ocupadas por vários *cordões industriais* que desfilam. Ao fundo a melodia de *Venceremos*. Os lemas “Criar! Criar! Poder Popular” e “Trabalhadores ao poder! Trabalhadores ao poder!” são entoados pelos populares enquanto desfilam (ver figura 65). Esta discordância sobre o poder dado aos comandos comunais dentro da UP será explorada a seguir (O Poder, 1979, entre 36min.57s. e 37min.55s.). No capítulo anterior, as discordâncias, embates e contradições em relação à construção e fortalecimento do Poder Popular e a sua gerência ou não pelo Estado foram analisadas especialmente em *O Golpe de Estado*.

Figura 65: Fotograma de desfile de um cordão industrial



Fonte: O Poder, 1979, 38min.08s.

Figura 66: Fotograma que representa o protagonismo feminino



Fonte: O Poder, 1979, 39min.49s.

A participação das mulheres foi efetiva e muito importante no caso das JAPs e do abastecimento direto. No entanto, na trilogia, o protagonismo das mulheres praticamente não é representado. Em algumas situações, nas três partes do documentário, elas também são entrevistadas. No caso de *O Poder Popular* há uma cena bastante significativa do protagonismo das mulheres na construção dos

cordões industriais e dos comandos comunais. No primeiro plano registra o depoimento de uma operária, uma costureira. É um espaço simples, de madeira, há uma dezena de costureiras com suas máquinas de costura trabalhando. É um ambiente de trabalho, mas há crianças. Uma inclusive uma delas faz questão de aparecer na filmagem (ver figura 66). A mulher atrás da entrevistada sorri. Com a câmera um pouco mais elevada e é possível conhecer todos os detalhes do local de trabalho, suas trabalhadoras e suas máquinas. A câmera faz uma panorâmica e percorre parte da oficina sem sair do seu eixo e registra um papel na parede que parece ser uma lista de organização da produção. Toda esta movimentação ocorre enquanto ela explica a importância dos *cordões industriais* e da organização dos trabalhadores. Cabe destacar que tal cena (ver figura 65) também é simbólica sobre a condição histórica da mulher – em seu espaço de trabalho há presença dos filhos.

Realizador: Qual a sua opinião sobre os *cordões industriais*?

Trabalhadora: Que são muito importantes.

Realizador: Por quê?

Trabalhadora: Porque acredito que o verdadeiro poder é o das comunas organizadas. Eu acredito que todos devemos ter muito claro a importância que têm os *cordões industriais* e como devemos trabalhar para dar apoio e para sua organização.

Realizador: Você acredita são um organismo paralelo ao governo ou que trabalha junto com o governo? Qual sua opinião sobre isso? Tem-se muito medo frente aos *cordões industriais*.

Trabalhadora: Sim, a gente consegue sentir muito esse medo. Porque a gente tem visto que nos serviços, de utilidade pública, eles ficam realmente apavorados com a participação da comunidade.

Realizador: Você não vê nenhum perigo na existência dos *cordões industriais*?

Trabalhadora: Claro que não. Eu tenho confiança na inteligência do povo. Então, o povo organizado é inteligente. Portanto, qual poderia ser o temor de uma organização do povo (O Poder, 1979, entre 39min.27s. e 40min.25s.).

Tal entrevista é exemplar de como funciona a maior parte das que compõe *O Poder Popular*. O realizador inicia com uma pergunta simples, sobre a opinião da trabalhadora. Logo em seguida, acrescenta outras questões para que ela explique melhor seu pensamento, desenvolva suas ideias, concepções e percepções. Neste caso, o realizador aproveita para perguntar se a trabalhadora – que é favorável aos *cordões industriais* – considera que tal organização popular “é um organismo paralelo ao governo” ou se “trabalha junto com o governo”. A resposta da trabalhadora é muito efetiva: se há temor é porque percebem a capacidade de organização. Ela exemplifica com os serviços públicos que passam a funcionar

quando os comandos comunais assumem a organização e o controle: “eles ficam realmente apavorados com a participação da comunidade”. E a conclusão da trabalhadora é muito simbólica: qual o temor na organização popular?

De acordo com a narrativa fílmica – e esta entrevista é significativa – a partir da consolidação e da aceleração do Poder por meio do fortalecimento dos comandos comunais, fomentados pelos processos de ocupação e organização dos *cordões industriais*, e da atuação das JAPs e dos armazéns populares e abastecimento direto, os enfrentamentos entre esses as novas formas coletivas de decisões entram em confronto com a burocracia estatal da UP, as contradições se acirram e passam a revelar uma “suposta” dualidade de poder ou como sugeriu o realizador um poder “paralelo ao governo”. Esse debate e as contradições no interior da UP foram apresentados na narrativa fílmica de *O Golpe de Estado*, no capítulo anterior.

4.4.3 Algumas contradições: o devir histórico se constrói no movimento dialético

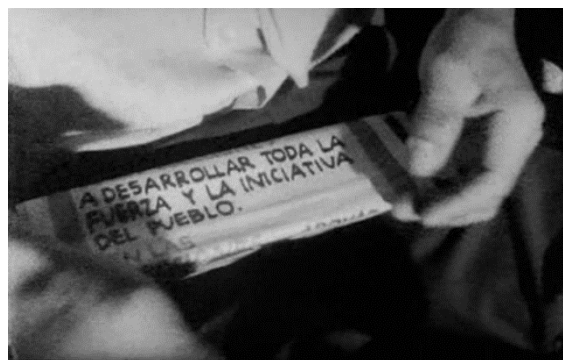
A temática dos comandos comunais é introduzida na narrativa fílmica de *O Poder Popular* em uma assembleia no espaço da própria fábrica. Primeiro, através de um plano geral, a câmera percorre, em uma espécie de *travelling*, a partir do ponto de vista do fundo da assembleia onde todos estão em pé. Nitidamente é um local de trabalho (ver figura 67): a câmera registra uma máquina e um trabalhador em pé sobre um tonel em frente a ela. A câmera percorre todo o local destacando as vestimentas e os rostos dos trabalhadores. Jorge Müller em suas tomadas têm uma explícita preocupação com a descrição do espaço como e dos seus detalhes (daí intercalar planos gerais e planos de meio conjunto com primeiros planos, planos médios e planos detalhes). E o mesmo vale para as pessoas. Há uma preocupação em descrever minuciosamente elementos da vestimenta, expressões faciais, movimentos de mãos e braços, as ferramentas de trabalho (*O Poder*, 1979, entre 40min.52s. e 41min.31s.).

Figura 67: Fotograma de uma assembleia no espaço da fábrica



Fonte: O Poder, 1979, 41min.00s.

Figura 68: Fotograma do plano detalha de um papel nas mãos de um trabalhador



Fonte: O Poder, 1979, 42min.02s.

Há um corte, e insere-se um novo espaço onde está acontecendo outra assembleia de trabalhadores. Neste espaço, a câmera nas mãos de Jorge Müller registra as narrativas e os depoimentos dos trabalhadores sobre o papel e a importância dos comandos comunais. A câmera inicia um plano médio, através do qual é possível ver outros trabalhadores ao redor do entrevistado. Do plano médio, com recurso do *zoom*, transforma-se em um primeiro plano, com foco no rosto do trabalhador que está em perfil. Muitos trabalhadores, inclusive o que faz seu depoimento, está com equipamento de segurança – capacete – um símbolo potente para demarcar sua identidade de classe. O espectador percebe suas expressões e seu entusiasmo ao falar sobre a experiência dos comandos comunais. Do rosto, a câmera foca nas mãos do trabalhador, em plano detalhe. Sobre suas pernas e em baixo de suas mãos há um papel com uma frase: “Desenvolver toda a força e a iniciativa do Povo” (ver figura 68). Na fala do dirigente provavelmente do cordão *Cerrillos* a consciência histórica do momento experienciado é perceptível. Nas suas palavras, os comandos comunais são uma organização em rede dos trabalhadores que estão em luta: “é um povo organizado” e “é onde todos nós deveríamos estar participando - a classe *obrero*”. Em sua explicação tem consciência que “há muitos trabalhadores” que estão ao lado da burguesia porque estão “enganando-os dizendo que não há coisas e que há filas”. Em seu depoimento explicita que há companheiros trabalhadores que se deixam enganar pelo discurso das classes abastadas, por exemplo, em relação ao armazenamento ilegal de produtos. Então ele utiliza uma expressão muito interessante “é o que faz o *momiaje*” – uma derivação da expressão *momio*. Explique que a *momiaje* se alia ao “imperialismo norte-americano” porque “são antichilenas, porque não lutam pelo Chile”. E faz

questão de deixar bem clara que são os trabalhadores nos *cordões industriais* e nos comandos comunais que “estamos lutando pelo Chile por uma igualdade clara, para todos igualmente, construindo assim um socialismo que pertence claramente à classe *obreira*” (O Poder, 1979, entre 41min.31s. e 42min.05s.).

Em relação ao uso dos recursos técnicos de filmagens, Jorge Müller continua explorando os planos médios – para dar protagonismo a quem está falando ou sendo filmado, mas registrando os movimentos, as expressões dos que estão ao seu redor – e os primeiros planos – para destacar os detalhes dos instrumentos de proteção, por exemplo, os capacetes, as mãos, detalhes das roupas ou do seu rosto. Em outro ambiente, com outro dirigente, a câmera registra uma assembleia em plano geral. A câmera faz uma panorâmica registra o ambiente com muitos trabalhadores que ouvem seu dirigente. O protagonista que fala é filmado da altura do tórax para cima. Nesse momento de registro, enquadra o rosto de vários outros trabalhadores. Enquanto essas imagens são transmitidas, o trabalhador dirige-se aos seus companheiros:

Bom, creio que este momento conjuntural seja a solução orgânica para o problema do abastecimento. E para o problema de unir toda a classe trabalhadora através das comunas e das províncias, tanto para um possível enfrentamento, para o enfrentamento diário que está acontecendo por meio do processo, como para as soluções concretas que vão acontecer como o abastecimento popular, problemas de higiene, problemas de saúde e de vigilância contra a burguesia (O Poder, 1979, entre 42min.06s. e 42min.33s.).

Por mais que alguns momentos as falas pareçam truncadas, pois estão sendo realizadas no improviso e no calor da conjuntura. Os companheiros trabalhadores ouvem com atenção e por diversas vezes entoam em coro “Trabalhadores ao poder”. São vários trabalhadores que dirigem suas palavras aos seus companheiros. Todos sintetizam a mesma mensagem: a importância da união de forças para fomentar os comandos comunais. Um deles chega a afirmar com toda força e veemência que sua voz consegue alcançar: “O comando comunal será amanhã um poder para a classe, o comando comunal não pode ser freado pela institucionalidade burguesa ou pelos setores reacionários!” (O Poder, 1979, entre 42min.06s. e 42min.33s.).

A partir dessa extensa e empolgante apresentação dos comandos comunais e de como os trabalhadores estavam construindo, na experiência – no cotidiano, no

embate, nas contradições – no compartilhamento dela, sua identidade de classe e política e, ao mesmo tempo, sua consciência de classe e sua consciência histórica: reconhecem os principais meandros da conjuntura e identificam a importância da sua participação no processo que estava em plena construção. Como apresentado no primeiro capítulo e reforçado no capítulo anterior na análise de *O Golpe de Estado*, desde a sua origem a UP nunca foi um conjunto de forças homogêneas. Havia aqueles que defendiam a “via chilena”, ou a via institucional – o presidente Salvador Allende incorporava e defendia essa forma de avançar e transformar respeitando os limites legais e constitucionais. E aqueles que defendiam uma “via insurrecional”, cujo lema, como aparece nas duas primeiras partes da trilogia era “Avançar, sem negociar”. Há partidos, grupos e movimentos sociais que apoiaram UP desde a sua formação. Há outros que passaram a integrá-la no decorrer dos meses do governo de Salvador Allende. Portanto, a contradição, o debate, o dissenso, o enfrentamento de ideias e de projetos, sempre foi inerente à UP. A partir do locaute de outubro de 1972 há um ponto de inflexão na conjuntura chilena. E, proporcionalmente, à organização e fomento das forças para derrubar o governo de Allende, emergem e agigantam-se as forças populares de apoio ao presidente e, conseqüentemente, as contradições que são históricas. As contradições no interior da UP possuem historicidade e materialidade.

De acordo com a narrativa fílmica de *A Batalha do Chile* – e algumas correntes interpretativas apresentadas no primeiro capítulo – o protagonismo popular através dos *cordões industriais*, das ocupações, do movimento dos trabalhadores (*pobladores*) e, principalmente, os comandos comunais entram em atrito com as questões institucionais e a burocracia estatal. Em *O Golpe de Estado* foram analisados alguns momentos em que estas contradições se tornam mais evidentes na narrativa fílmica. No documentário *O Poder Popular* são introduzidas duas situações de contradições ou melhor limites no interior da UP em relação aos comandos comunais.

A primeira situação envolve uma ocupação que, segundo o narrador, seria um exemplo de como “na prática, os comandos comunais vão tomando forma real a partir de ações concretas”. Neste caso, tratava-se dos trabalhadores do cordão

Cerillos se unirem aos camponeses do povoado de Maipú³⁴⁰ que “resolvem ocupar pela força 39 campos agrícolas mal explorados. Aqueles terrenos poderiam ser uma das principais fontes de abastecimento da capital” (O Poder, 1979, entre 42min.06s. e 42min.33s.).

No plano geral, a câmera registra vários tratores e veículos sendo acionados e depois rodando nas ruas. Em outro local, também com recurso do plano geral, filma-se a saída dos trabalhadores de uma fábrica. Eles carregam cartazes e entoam “Trabalhadores ao poder!”. Eles entram em um ônibus. Em outro plano geral muito aberto a câmera registra um grupo de pessoas que caminha por uma área rural. A mudança de ambientes é muito rápida e os cortes também. O texto do narrador supracitado é a única orientação do espectador. Em outro espaço, agora com recurso de primeiro plano, filma o cartaz: “Recinto privado se proíbe estritamente a entrada”. Partindo da placa, a câmera registra em plano geral um grupo de trabalhadores que estão em frente àquela entrada. A câmera percorre os trabalhadores que estão no local, registrando seus rostos. Alguns comem. A câmera focaliza uma placa: “Este prédio está tomado pelo conselho comunal campesino”. Há um corte, inicia outro plano geral do acampamento, à noite, é um local precário. Com auxílio de um *zoom* sai do plano geral e chega a um plano médio para registrar um grupo de homens em torno de uma fogueira. No outro momento, como se fosse o dia seguinte, um plano geral registra uma assembleia entre os campesinos que ocuparam aquela propriedade e um grupo de funcionários do Estado – da Corporação pela Reforma Agrária (CORA). O grupo de campesinos está em tono deles. Há um corte. Em vários planos médios a câmera registra os funcionários do Estado tentando responder os questionamentos dos campesinos, eles parecem desconfortáveis, nervosos e suas expressões faciais revelam embaraço. Eles não olham nos olhos dos campesinos, desviam seu olhar. Aos poucos a câmera faz um *zoom* que enquadra um dos funcionários do governo em primeiro plano e logo um primeiro plano em seu rosto. A câmera faz uma panorâmica pelos rostos das pessoas. Muitos campesinos tomam a palavras, mas um deles lê o documento em que explica a importância de ocupação das propriedades (ver figura 69). Os

³⁴⁰ Joana Salém Vasconcelos (2020) em seu texto elabora um panorama do intenso debate da reforma agrária durante o governo da UP. A autora demonstra com vários exemplos, como a união entre os *cordões industriais* e os grupos campesinos fortaleceu o debate em torno do papel e importância dos comandos comunais e como essa união fez avançar o processo de ocupação (*tomas*).

campesinos olham os funcionários do Estado com altivez, sobriedade, prudência e alguns com expressões bem sisudas. Em contraposição é visível a expressão de desconforto e até certa vergonha dos funcionários. Mais ao fundo da cena, outro ângulo mostra campesinos com expressões de tensão e provavelmente de indignação, muitos estão de braços cruzados (ver figura 70) (O Poder, 1979, entre 44min.44s. e 50min.30s.).

Figura 69: Fotograma dos campesinos de uma ocupação lendo suas exigências aos funcionários da CORA



Fonte: O Poder, 1979, 49min.37s.

Figura 70: Fotograma dos campesinos que ouvem a resposta de um funcionário da CORA.



Fonte: O Poder, 1979, 50min.05s.

Durante toda a discussão entre os dirigentes campesinos e os funcionários do Estado é possível captar a tensão e certo desconforto, provavelmente fruto das disputas e das contradições no interior da UP. Além disso, em inúmeros momentos os funcionários afirmam serem igualmente revolucionários assim como os daquela ocupação. Em contraposição, os campesinos reforçam que há necessidade de avançar nos processos de ocupação e nacionalização. Há outro fator que precisa ser acrescentado à discussão, mas não aparece na fala dos funcionários nem dos campesinos. Então, entra em cena o texto do narrador que explica que os proprietários, para obstruir os processos de ocupação e de reforma agrária, passaram a utilizar “um recurso legal contra as expropriações” – as “medidas de precaução”: os tribunais judiciais, que estavam nas mãos de juízes de direita e conservadores, passam a estabelecer um determinado período para proteger a propriedade, adiando as decisões. O funcionário, pressionado pelos dirigentes campesinos, acaba por afirmar que estão precisando defender a CORA nos tribunais, por este motivo o reconhecimento das ocupações não era possível. Neste momento, Jorge Müller filma o funcionário utilizando o recurso do ângulo *plongée*, ou seja, o

poder daquele grupo de camponeses que ocuparam uma propriedade é muito maior que a do representante de um Estado (ver figura 71). Um dos camponeses apresenta a solução: então a expropriação deveria começar naquele momento e aquela seria a primeira propriedade (O Poder, 1979, entre 48min.54s. e 50min.21s.).

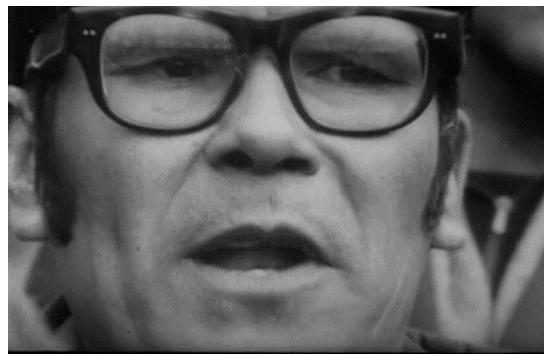
Além disso, durante a discussão fica evidente que a “experiência chilena” do Poder Popular estava disposta a tensionar exigindo um posicionamento mais incisivo em relação às ocupações e ao fortalecimento dos comandos comunais. Esta situação, explorada no documentário pelo *Equipe do Terceiro Ano*, exemplifica a consciência política e a consciência histórica dos trabalhadores e camponeses em relação à conjuntura em que viviam. Tratava-se da união entre um cordão industrial (*Cerillos*) com os camponeses do povoado de Maipú, para garantir a ocupação de várias propriedades rurais exploradas inadequadamente. A união entre estes trabalhadores urbanos e rurais, fortaleceu o protagonismo popular demonstrando o poder que os comandos comunais poderiam exercer.

Figura 71: Fotograma que explora o *plongée* ao registrar a fala do funcionário do Estado



Fonte: O Poder, 1979, 50min.02s.

Figura 72: Fotograma que representa o protagonismo popular diante dos funcionários do Estado



Fonte: O Poder, 1979, 50min.38s.

Segundo o texto do narrador: “os camponeses se atrevem a enfrentar a burocracia estatal com plena energia” e “respaldados pelo comando comunal” chamam a atenção dos funcionários e acusam de ficarem sentados em seus escritórios sem agir para que os rumos do país avancem. Então um dos camponeses, olhando para um funcionário específico, afirma: “eu não estou aqui para perder tempo. Estou para trabalhar e para produzir mais. Esse é o sistema e o nosso lema”. E completa:

Para nós está claro que faltam alimentos e tudo é produzido pela terra. Está claro que em parte somos causadores de que há pouco abastecimento. É por isso que queremos que se exproprie para que haja mais alimentos! Assim como têm dito muitas vezes os acusadores [*verdugos*] que nós somos os preguiçosos, aqui estamos mostrando que não somos nada disso. Nós estamos produzindo alimentos porque sabemos que temos que **defender essa causa que estamos vivendo...** É isso, nada mais, companheiro (O Poder, 1979, entre 50min.38s. e 52min.11s., grifo da autora).³⁴¹

Jorge Müller utiliza o recurso do *close-up* para fortalecer o protagonismo do campesino que enfrenta o funcionário do Estado (ver figura 72). Toda a fala do campesino soa quase como um desabafo: os campesinos e trabalhadores têm consciência da conjuntura política em que os partidos de direita, os conservadores, os proprietários de terras, das fábricas, das minas, os donos dos meios de transportes, os meios de comunicação, as classes mais abastadas arquitetam a derrocado do governo da UP. E justamente os que estão enfrentando diretamente o problema, garantindo a produção, a circulação, a distribuição e o abastecimento são acusados de não agirem e não recebem o apoio da burocracia estatal. Afinal, são os comandos comunais e os *cordões industriais* que estão ajudando a manter a UP no poder. Ao afirmar, no final de sua fala, que produzem porque têm consciência que é preciso “defender essa causa que estamos vivendo”, reforçam a importância dos avanços e das transformações sociais, políticas e econômicas iniciadas pela UP. Sem esquecer dos tensionamentos ideológicos entre a “via institucional” e a “via insurrecional”, entre avançar respeitando os limites constitucionais, respeitando a institucionalidade, e o avançar sem as negociações e articulações político-partidárias, mas com ações mais efetivas e práticas como os comandos comunais.

Segundo Joana Vasconcelos (2020), a aproximação dos conselhos campesinos dos *cordões industriais*, os aproximou dos debates do MIR e de outros grupos que defendiam, especialmente após outubro de 1972, os avanços mais radicais rumo ao socialismo. Segundo a autora, os dilemas agrários e as disputas e debates foram intensos entre os funcionários da CORA e os conselhos campesinos, tanto em relação à produção e administração das terras, quanto em relação à reforma agrária e seus limites.

³⁴¹ Optou-se por registrar a minutagem de toda a fala do campesino por ter citado textualmente o início dela no parágrafo antes da citação longa.

Importante destacar que esse debate em relação às ocupações de terras improdutivas e não exploradas adequadamente, a política reformista da DC relacionada à Aliança para o Progresso, os debates e limites da reforma agrária e a luta histórica pela posse de terras foi abordada em *O Primeiro Ano* (1972). Neste primeiro documentário dirigido por Patricio Guzmán, há uma sequência em que são apresentados um grupo Mapuche. Muitas mulheres e homens dão o seu depoimento e suas reivindicações em relação à luta pela terra que é histórica e que foram negligenciados. Explicam que estão prontos para a luta e que têm expectativas positivas em relação ao governo de Salvador Allende (O Primeiro, 1972, parte 01, entre 12min.15s. e 17min.18s.). Este documentário apresenta também o protagonismo campesino em uma assembleia para formação de centros de reforma agrária. A sequência começa com o conjunto musical Quilapayún cantando *Nada nos detendrá*. Em seguida, vários dirigentes e campesinos tomam a palavras para reforçar a importância dos centros de reforma agrária e que a luta será contínua, mas que o governo da UP representa que podem avançar muito em sua luta que é histórica pela terra e pela produção de alimentos (O Primeiro, 1972, parte 04, entre 01min.50s. e 05min.21s.).

Retomando o documentário *O Poder Popular*, a segunda situação explorada é uma assembleia que reúne três comunas. Ela acontece à noite. O tema era de grande interesse de todas as pessoas: o desabastecimento. A *persona* do narrador contextualiza para que o espectador compreenda o intenso debate e o tensionamento entre as decisões e intenções dos comandos comunais e os limites impostos por representantes do Estado.

O Poder Popular também confronta o problema do desabastecimento de alimentos. Durante 1973, o boicote norte-americano e a forte oposição interna criaram um clima para que grande parte dos comerciantes se posicionem contra o governo. Eles obtêm maiores benefícios com a venda ilegal de seus produtos. Inclusive o pequeno comerciante prefere desviar seus alimentos ao mercado paralelo. Para combater este problema, nos bairros populares, se cria o sistema de “abastecimento direto” (O Poder, 1979, entre 54min.09s. e 54min.42s.).

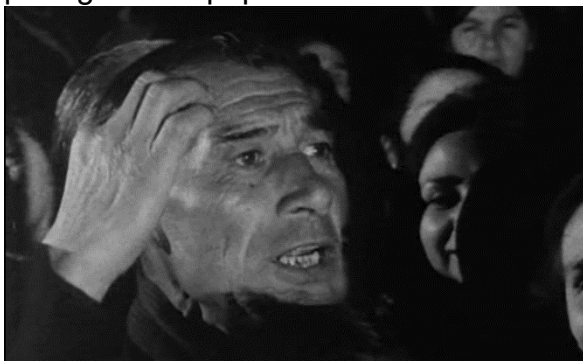
De acordo com o narrador, a conjuntura de desabastecimento em 1973 estava diretamente relacionada com a prática dos comerciantes de armazenarem ilegalmente seus produtos e venderem no mercado paralelo. Essa prática favorecia os comerciantes, mas os maiores prejudicados eram as camadas populares que,

com a falta de produtos e o aumento da demanda, não tinham condições de adquiri-los no mercado paralelo porque eram inacessíveis e mais caros.

Trata-se de uma assembleia, mas Jorge Müller utiliza o recurso do primeiro plano. Há um grupo de populares e um deles toma a palavra e afirma que não se pode esperar que o comerciante se conscientize da situação e propõe (ver figura 73): “com um delegado à frente, formemos uma cooperativa que distribuía [os produtos] para a própria população”. Explica em maiores detalhes e neste momento a câmera abre em plano geral: “organizamos a cooperativa e a distribuição completa” entre os próprios habitantes que estão participando daquela discussão e focar em resolver “as necessidades concretas daquele lugar. Porque é disso que se trata”. E com bastante veemência e de forma direta propõe: “Unamo-nos todos os populares (*pobladores*), de um lugar a outro, formemos uma cooperativa e deixemos o comerciante de fora!”. Neste momento, as pessoas que participam da assembleia entoam e aplaudem: “Trabalhadores ao poder! Trabalhadores ao poder!” (O Poder, 1979, entre 54min.44s. e 55min.37s.). No instante em que a multidão se pronuncia, entoando o lema dos comandos comunais, a câmera em movimento começa a percorrer a assembleia mostrando os rostos das pessoas que estão no local.

Em outro espaço, mas também uma assembleia, o recurso utilizado desta vez é do plano de meio conjunto. A câmera está fixa posicionada na lateral direita do espaço onde ocorre a reunião. A partir desta visão de “estar inserido na discussão” o espectador vê e ouve um jovem (*poblador*). Aos poucos, com recurso do *zoom*, a câmera o filma em um plano americano. Ele fala ao microfone da *Equipe do Terceiro Ano* com propriedade. Há homens e mulheres de todas as idades e crianças. Como há uma única câmera e há o limite do microfone usado pela equipe, o movimento é pequeno e o espaço também: é possível ver apenas quem fala e as pessoas que estão nas primeiras fileiras do lado direito. A seguir, o jovem trabalhador (*poblador*) dirige-se diretamente para o funcionário da *Direção Nacional de Abastecimento e Comercialização* (DINAC) que está presente e explica sobre a importância de evitar os atravessadores.

Figura 73: Fotograma representa o protagonismo popular



Fonte: O Poder, 1979, 54min.45s.

Figura 74: Fotograma de um armazém popular



Fonte: O Poder, 1979, 56min.50s.

Há um corte, e outro trabalhador toma a palavra e dirige-se diretamente para um funcionário da DINAC. Nesse momento o debate se intensifica porque o popular que fala é mais incisivo e afirma: “queremos um armazém popular” e que “a mercadoria” chegue diretamente ali. E então finaliza: “esse é o que planejamos, e esperamos que vocês [DINAC] nos deem uma resposta”. O funcionário da DINAC tenta enrolar, e sem falar objetivamente afirma: “mas para isso é preciso organização”. Uma voz feminina em *off* responde ironicamente: você está pedindo que “seja um esforço da população”. E completa que a população já está organizada e está se esforçando e o Estado não reconhece o esforço dos trabalhadores e não quer se comprometer com as suas responsabilidades. Enquanto ouve-se a voz da mulher, tem-se um plano geral da fachada de um centro de distribuição popular com alguns caminhões e pessoas em frente (ver figura 74) (O Poder, 1979, entre 56min.08s. e 57min.00s.).

Em seguida são inseridas imagens de um centro popular de distribuição. O narrador explica ao espectador: “o armazém popular se caracteriza por não precisar do comerciante. Cada bairro ao criar um armazém designa um grupo pessoas do local para recolher as mercadorias” (O Poder, 1979, entre 57min.00s. e 57min.15s.). Com a câmera na mão, Müller circula pelo interior do centro de distribuição. Há muitos sacos de mercadorias. Acompanha algumas pessoas recebendo e outras levando para os caminhões. Há muitas pessoas trabalhando no local carregando os produtos, registrando-os, distribuindo-os nos caminhões. No texto em voz *over* o narrador explica o papel e importância da DINAC em garantir que os produtos serão distribuídos aos centros populares. Esse processo de distribuição ocorre uma vez

por semana. É possível perceber muito empenho e satisfação em estar ali construindo coletivamente aquela experiência. Quando anoitece vem o problema de quem vai cuidar da vigilância do local. É possível ver um papel fixado na parede com alguns nomes, provavelmente algum cronograma de organização. Há muitas mulheres e crianças dispostas a participar do processo (O Poder, 1979, entre 57min.15s. e 59min.30s.).

Os realizadores apresentam aos espectadores como funciona o abastecimento direto em um bairro a partir do armazém popular. Qual a lógica de distribuição dos produtos, o controle realizado através de um cartão para garantir que todas as famílias tenham acesso às mercadorias.

O tema dos armazéns populares, a importância de estabelecer locais de distribuição dos produtos nos bairros e das famílias portarem os cartões (*tarjetas*) que garantissem os produtos básicos (*canasta*) foi tema da revista *Chile Hoy* em janeiro de 1973. A capa da sua edição de nº 31 anunciava *Distribucion tarea del pueblo: esta tarjeta surge de las bases*. A revista trouxe as opiniões de quatro lideranças da esquerda chilena sobre as experiências e a importância dos cartões para garantir equidade às famílias na distribuição dos produtos e eliminar as filas. Os líderes Carlos Altamirano (PS), Bosco Parra (IC), José Cademártori (PC) e Miguel Enríquez (MIR) destacaram a importância e o protagonismo popular no controle do processo de distribuição. Na mesma edição, o editorial de Pio Garcia – *El Poder Popular* – reforçava a urgência em delegar mais poderes de planejamento, decisão e controle para os trabalhadores. Inicia o texto afirmando: “as iniciativas desdobradas pelos trabalhadores e pelo povo para enfrentar a ofensiva reacionária de outubro traduziram no surgimento de novas organizações de importância decisiva para o desenvolvimento do poder popular”. Explica que esse processo em curso – comitês coordenados pelos *cordões industriais* – que delega mais poder de decisão e controle estava previsto no Programa da UP (*La distribucion*, 1973, p. 04).

Na edição seguinte, Faride Zeran (1973, p. 16-17) trazia a opinião daquelas que estavam na base e conheciam a realidade concreta. Na avaliação das mulheres da localidade de Ñuñoa, a experiência era positiva: os armazéns populares asseguravam que os produtos chegassem aos bairros e os cartões garantiam o acesso aos produtos básicos de forma equânime para todas famílias. Tudo isso representava um avanço importante.

Ao retomar o capítulo anterior, é possível identificar que na narrativa fílmica de *O Golpe de Estado*, o tema dos armazéns populares e do abastecimento direto também foi abordado, especialmente a partir do locaute no segundo semestre de 1973, fazendo referência à *canastra popular*. No entanto, em *O Poder Popular* (1979) a temática do abastecimento direto, dos armazéns populares, da implementação e importância da canastra popular, da distribuição dos produtos de primeira necessidade nos bairros periféricos e mais populares reforça os contornos da construção coletiva do protagonismo popular e da atuação de organizações como os Centros de Mães, os Conselhos de Vizinhos e os próprios comandos comunais.

No documentário *O Poder Popular*, é possível identificar uma preocupação dos realizadores em que o espectador, ao acompanhar a movimentação dentro do armazém, e ouve a explicação do narrador: “Cada família recebe um cartão para retirar os produtos. Isso permite planejar a distribuição e respeitar os preços oficiais. Um coletivo de populares, com trabalho voluntário, é responsável pelo funcionamento do armazém”. Um senhor explica que colabora com trabalho voluntário no armazém no sábado, mas que sua companheira e outras mulheres ficam responsáveis em outros dias. Ele faz uma boa análise política da conjuntura quando é perguntado sobre os problemas enfrentados por Allende. Ele responde que o presidente governa sem o congresso e que muitos que estavam com o presidente o abandonaram (se referindo a políticos). Enquanto o homem fala, Jorge Müller tem a preocupação de registrar os detalhes das suas roupas sujas e surradas e as suas mãos de trabalhador. Ele reconhece as dificuldades, mas com confiança diz: “eu vou defender o **nosso governo** porque nós sabemos” que ele “é o governo do povo e que temos que defendê-lo.” E completa “medo eu não tenho”. Neste momento, insere-se a melodia de “Venceremos”. E explica para o realizador que diz para a esposa se ela terá que cuidar dos dois filhos porque “quero morrer defendendo a nossa causa, como trabalhador porque temos sido explorados a vida inteira!” (O Poder, 1979, entre 56min.45s. e 1h.02min.20s.).

Novamente, é possível perceber que conforme avança a organização e planejamento dos comandos comunais e as suas exigências perante os setores do governo da UP há o embate, o enfrentamento e evidenciam-se as contradições. No caso dos camponeses de Maipú o confronto de ideias foi mais direto e a cobrança mais incisiva. No caso da criação de armazéns populares é possível também

identificar esse embate, mas no caso com menos elementos apresentados no documentário e com, teoricamente, mais colaboração do órgão estatal (DINAC). Neste segundo caso mais do que a contradição ou o enfrentamento, a narrativa fílmica reforça a identidade de classe e a identidade política, bem como a consciência da importância do trabalho coletivo para construir um Chile com melhores condições de vida. A narrativa deste último trabalhador encerra um ciclo na lógica da construção do documentário. O governo é do povo e deve ser defendido, inclusive com a própria vida.

Um depoimento muito significativo levando-se em conta que a montagem do documentário é finalizada em 1979. Quantas pessoas que acreditaram e construíram a “experiência chilena” a defenderam entregando a própria vida! Isso é ainda mais simbólico ao se pensar no jovem cineasta Jorge Müller que registrou a quase totalidade das tomadas que compuseram a trilogia, sendo assassinado por acreditar, lutar, defender e resistir por aquilo que viveu, experienciou e compartilhou em imagens. Ao som da melodia de *Venceremos*, o espectador vê, por aproximadamente um minuto, o Poder Popular através das lentes e da *mirada* de Müller. Em inúmeras tomadas o cotidiano das ruas de Santiago é invadido por multidões com cartazes e entoando “Criar! Criar! Poder Popular!” (O Poder, 1979, entre 1h.02min.24s. e 1h.03min.30s.).

Torna-se muito importante enfatizar que a UP, desde a sua gestação e durante toda a sua existência, não foi marcada pela homogeneidade de posicionamentos políticos. Revelou, antes de tudo, a heterogeneidade da esquerda chilena como demonstrado no primeiro capítulo. Além disso, mostrou como os diferentes partidos e movimentos sociais e políticos de esquerda se interconectaram com os discursos e os acontecimentos e com as conjunturas da Guerra Fria, tanto no plano Global quanto no que Harmer denominou de “Guerra Fria Interamericana”. As contradições também compuseram a narrativa fílmica das duas primeiras partes da trilogia, especialmente, *O Golpe de Estado*, conforme foi analisado no capítulo anterior. Pode-se inferir que os dilemas e os debates internos na UP não foram inaugurados com os *cordões industriais* ou os comandos comunais. O processo de nascimento, desenvolvimento e fortalecimento do protagonismo popular – o Poder Popular –, principalmente a partir do locaute de outubro de 1972, apenas fomentou as divergências e as contradições em relação à “via chilena” e o respeito à

institucionalidade e à disposição do governo da UP em negociar. Importante destacar que o espaço de construção de protagonismo político é marcado pelo debate, pelo dissenso, pelas contradições, pelos enfrentamentos, pelas disputas. A “experiência chilena” está representada pela *Equipe do Terceiro Ano* no documentário *O Poder Popular* em várias nuances: tanto a gênese e o fortalecimento do protagonismo popular quanto os embates e enfrentamentos com a burocracia estatal e os caminhos institucionais da “via chilena”.

4.4.4 Uma potência: compartilhando experiências e semeando luta, militância e resistência

Propõe-se neste momento uma rápida retrospectiva da lógica interna da trilogia *A Batalha do Chile: A luta de um povo sem armas*. A primeira parte, *A Insurreição da Burguesia*, começa com o bombardeio ao Palácio *La Moneda*, em 11 de setembro de 1973, e termina com *el tancazo*, a sublevação de um segmento das Forças Armadas e a tentativa frustrada de Golpe de Estado, em 29 de junho de 1973. A segunda parte, *O Golpe de Estado*, começa com a sublevação militar e o cinegrafista Leonardo Henrichsen registrando o rosto do golpismo e a sua própria morte e termina não apenas com a destruição do Palácio *La Moneda* e a morte de Salvador Allende, mas com a repressão aos *pobladores*.

A terceira parte, *O Poder Popular*, começa com a nostalgia de Allende celebrado pela população ao direcionar-se ao Parlamento para prestar contas dos seus 18 meses de governo. Depois passa pelo locaute de outubro e toda mobilização de forças para derrubar o governo da UP. No entanto, em resposta ao locaute, germina, fomenta e se fortalece o Poder Popular, que ao se “agigantar” acirrou as contradições internas do governo da UP.

A trilogia não termina com a destruição do Palácio *La Moneda* ou com o assassinato de Leonardo Henrichsen, em 29 de junho de 1973. Também não termina com o locaute de outubro de 1972 ou os enfrentamentos entre o Poder Popular e o governo da UP.

O quarto ato de *O Poder Popular* encerra-se em uma mina de salitre na província de Tocopilla, em Antofagasta, na região onde localizava-se a mina de salitre de Pedro de Valdivia, a mais de 1600 km de Santiago. A referida mina iniciou

suas atividades em 1931 e encerrou-as em 1996. No presente faz parte do conjunto de monumentos nacionais do Chile.

Em 1973, a 1600 km longe de Santiago, Guzmán reencontrará um colega da Universidade Católica: Ernesto Malbran, personagem apresentado no primeiro capítulo da tese. Na edição nº 32, Ernesto Malbrán foi entrevistado pela Revista *Chile Hoy*. O título sintetiza um pouco da personalidade do escritor, ator e funcionário do Estado em 1973: *Malbran: el hombre de rebelde sonido* (Huasi, 1973). No ano anterior, Malbrán havia publicado um livro de contos pela Editora Quimantú. Seu principal conto tinha o título *El hombre que sonaba*.

Na entrevista, Malbrán conta um pouco da sua história: filho de um carteiro anarquista e de uma professora. Estudou Letras na Universidade do Chile, onde iniciou sua experiência como escritor. Abandonou os estudos na *Actors Studio* em Yale, nos Estados Unidos, para não ceder ao imperialismo. Como professor em Temuco, descobriu sua paixão pela educação e rendeu-se à paixão pelo teatro.

Huasi (1973, p. 24) descreve que “sob o surpreendente sabor de suas páginas [livro *El hombre que sonaba*] está o homem Malbrán, íntegro, “golpeado e golpeador”, aquele que, ao falar, enfatiza as palavras energicamente. Ele é um “trabalhador do nitrato, língua solta e mãos quentes. E escritor. É por isso que é escritor”.

Será Malbrán quem conduzirá a *Equipe do Terceiro Ano* a conhecer uma iniciativa do governo da UP onde os trabalhadores gerenciam e controlam a produção nas minas de salitre (O Poder, 1979, entre 1h.03min.30s. e 1h.03min.46s.). Malbrán exercia à época o cargo de *Diretor de Relações Industriais* nas minas de salitre de María Elena y Pedro de Valdivia. Como funcionário do Estado, explica aos mineiros que o acompanham porque o Chile enfrenta problema de produção: “o imperialismo e o bloqueio econômico” que impede a entrada daquilo que é necessário para a produção. Então, é preciso “planejar a produção e dar-lhe uma boa organização e administração”. E, com maestria, reforça: “Aqui não há nenhum companheiro com o fascismo. Somos todos trabalhadores que têm uma tremenda consciência de trabalhadores!” (O Poder, 1979, entre 1h.04min.06s. e 1h.04min.22s.; entre 1h.05min.25s. e 1h.05min.31s.). Ao ouvir suas primeiras palavras, percebe-se a descrição de Julio Huasi na revista *Chile Hoy*: Malbrán fala com propriedade e

veemência. O som de sua voz é agudo, cada palavra pronunciada parece ser entoada com uma energia própria que potencializa o seu significado.

Os últimos 15 minutos do documentário *O Poder Popular* é composto por uma série de planos gerais, alguns planos-sequências, e muita monotonia de ação. Esse último ato é marcado por teoria e longas explicações de Malbrán que está sempre acompanhado de companheiros trabalhadores que precisam conhecer a realidade de funcionamento da economia, a conjuntura em que o Chile está inserido e qual o papel de protagonistas que os trabalhadores exercem no processo de construção de um novo devir para o Chile e para os chilenos. Em alguns momentos, há intervenções dos próprios trabalhadores que demonstram no “chão” da produção o que Malbrán explica teoricamente (O Poder, 1979, entre 1h.05min.32s. e 1h.06min.16s.). Não são textos enfadonhos, mas a extensão e densidade do conteúdo dos depoimentos rompem totalmente com o movimento que as partes anteriores de *O Poder Popular* vinham desenvolvendo. Desde as problemáticas geradas pelo locaute de outubro de 1972, o documentário demonstrava o processo de germinação, desenvolvimento e fortalecimento do Poder Popular. Neste momento, o espectador está sendo apresentado a uma experiência concreta: os trabalhadores controlando de fato desde o planejamento, passando pela administração e solução imediata de problemas e demandas até chegar na produção final. Para tanto, esses trabalhadores precisam compreender a conjuntura e o papel deles de transformação da realidade. Malbrán assume exatamente o papel de compartilhar experiências e trocar conhecimentos para que os rumos do país sejam controlados por aqueles que produzem: os trabalhadores.

Cabe lembrar que Malbrán havia estudado teatro e era escritor. Tinha o dom da oratória. Sua tonalidade de voz é incisiva e proeminente. Mas também dominava a poética: “*Máquinas* são as respostas que dão os trabalhadores aos desafios dos problemas. Portanto, eles o chamam de *máquinas*... Aqui você tem a sua *máquina*” (O Poder, 1979, entre 1h.06min.16s. e 1h.06min.24s.). Malbrán ri, porque usa este texto para apresentar um trabalhador com idade avançada que construiu uma *máquina*, uma engrenagem para substituir uma peça de final da década de 1920.

Nessa última parte do documentário, o narrador tem menos funcionalidade. Mesmo assim, aparece em momentos específicos e para interconectar a narrativa que está sendo construída pelas imagens, pelas falas de Malbrán e dos

trabalhadores. O narrador explica: “tanto nas minas quanto nas fábricas estatizadas, as pessoas querem menos burocracia e mais participação. Então, abre-se uma discussão em torno dos limites da ‘via pacífica’ ao socialismo” e “na prática, a luta pela participação se converte em uma análise da realidade” (O Poder, 1979, entre 1h.06min.56s. e 1h.07min.17s.). Durante voz *over* do narrador, volta-se a explorar os planos gerais para demonstrar ao espectador o ambiente geográfico onde está localizada a mina e a forma de transporte do salitre: os vagões. O texto do narrador tem a função de introduzir as cenas que virão a seguir.

Primeiro uma longa sequência de falas de dirigente, sindicalista e trabalhador durante *Primeiro Encontro Nacional dos Trabalhadores do Salitre*, em 1973. O debate girava em torno exatamente da urgência em romper com os contornos capitalistas e avançar no processo de transição. Um dirigente destaca: “os trabalhadores devem planificar, devem estudar, organizar a fábrica internamente”. E depois da fala do trabalhador e do sindicalista, conclui ao definir o sindicato: “Devem defender a classe trabalhadora e forçar até a destruição do próprio Estado burguês, como ferramenta revolucionária a serviço da classe!” (O Poder, 1979, entre 1h.07min.19s. e 1h.11min.26s.).

Depois uma aula com Ernesto Malbrán sobre a importância de conhecer a realidade e planejar todos os espaços da economia. Sua mensagem é objetiva: não adianta esperar as mudanças pelo Congresso – e comenta os dados quantitativos da última eleição parlamentar. E explica:

Nós temos que nos adiantarmos e passar à ofensiva. Começar paulatinamente a tomar o poder com as massas, garantindo o Poder Popular. Não podemos seguir delegando o problema de classe aos executivos, aos diretores, aos ministros, aos parlamentares! (...) É possível! Tem que aproveitar o momento de ascensão popular para mobilizar as massas pelos objetivos da classe! (O Poder, 1979, entre 1h.11min.47s. e 1h.15min.35s.).

Ernesto Malbrán conversa com os mineiros do salitre. Em sua construção dialógica, desenvolve a ideia de “processo revolucionário”. A sequência termina – e o documentário também – com uma pergunta de Malbrán a um mineiro sobre o que, no entendimento dele, precisava ser feito. Entre suas enunciações está: “tomara que avancemos! É agora ou nunca”. E o filme termina com os acordes de *Venceremos!*. Acredita-se que essa sequência final não é aleatória, é ao mesmo tempo simbólica, significativa e poética, mas, acima de tudo, abre espaço para pensar *O Poder*

Popular a partir da ideia de “recurso de esperança”. Durante toda trilogia, mas especialmente em sua terceira parte, a narrativa fílmica concentra-se em compartilhar as experiências vividas e construídas durante a UP. Essas experiências foram reais e representam “recursos de esperança”. Bispo (2016), ao analisar *O Poder Popular*, associa a ideia de utopia com a de esperança. Em sua análise, é possível identificar algumas experiências históricas em que a esperança impulsionou a crença na busca da utopia.

Procurou-se demonstrar, ao longo do capítulo, que em *O Poder Popular*, mais do que nas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*, a “experiência chilena” – conceito apresentado no primeiro capítulo – foi uma realidade histórica na conjuntura do governo da UP. Naquela conjuntura, a imprevisibilidade histórica associada ao processo dialético da realidade – no movimento cadente das contradições e embates – remodela e orienta ações individuais, mas também coletivas. Nesse movimento dinâmico da conjuntura, marcado pelos avanços e recuos, os trabalhadores e trabalhadoras chilenas constroem a sua consciência de classe e a sua consciência histórica a partir das experiências individuais e coletivas que, ao serem compartilhadas porque podem ser referenciadas, articulam as possibilidades de compreensão do passado, do que vivem e experienciam no presente e os impulsionam a projetar um devir histórico pautado pela coletividade e pela transformação social, política, cultural e econômica.

Nesse sentido, as experiências compartilhadas em sua historicidade e materialidade, potencializaram a projeção de formas de ação pautadas pela coletividade. Através das experiências das ocupações, das JAPs, do gerenciamento dos armazéns populares e dos centros de venda direta nos bairros de periferia, dos *cordões industriais* e dos comandos comunais, foi possível projetar um devir histórico de transformação e de vida na coletividade. Nesse sentido, a esperança não é impulsionadora da utopia. Essas experiências concretas, reais, construídas coletivamente constituíram-se como “recursos de esperança”. O documentário *O Poder Popular* não encerra *A Batalha do Chile* com a violência, a morte, a destruição, a violação dos direitos humanos, mas com a voz de um mineiro de salitre que explica que as lutas continuarão sendo travadas, mas que é preciso avançar e nas suas palavras: “tomara que avancemos! É agora ou nunca!”. Essa mensagem é de esperança, mas não aquela que alimenta a utopia e a crença em um mundo melhor.

Sua mensagem é um chamado para ação, para a luta, para a resistência. As experiências concretas e compartilhadas em *O Poder Popular* constituem-se como recursos de esperança, pois estão pautados pela vida em coletividade e pela transformação. Ao serem perenizadas em película e exibidas em festivais e mostras, em cinemas comerciais, ou em espaços reclusos ou clandestinos, o próprio documentário pode se transformar em um “recurso de esperança” porque traz consigo a potência de inspirar, motivar, projetar a luta, a militância, a resistência e a possibilidade e potencialidade de uma vida em comum, em coletividade.

O próximo capítulo versará sobre a exibição de *A Batalha do Chile* no Brasil, em 1979, em plena vigência da ditadura civil-militar brasileira e da censura.

5 A BATALHA DO CHILE – A LUTA DE UM POVO SEM ARMAS NO BRASIL

Na perspectiva da História Social do Cinema, analisar um filme impõe a tarefa de considerar o circuito comunicacional – produção, distribuição e circulação / recepção – o que exige o trabalho com diferentes fontes documentais que vão além da produção cinematográfica em si. Neste capítulo pretende-se abordar *A Batalha do Chile* inserindo-a no circuito brasileiro – contribuindo com a ideia apontada por Julien Joly (2018) de que a obra de Patricio Guzmán abarca um itinerário transnacional. Acredita-se e pretende-se demonstrar ao longo deste último capítulo que a participação de *A Batalha do Chile* na 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo (3ª MIC) pode inserir o Brasil neste itinerário internacional a trilogia de Guzmán e da *Equipe do Terceiro Ano*.

As fontes documentais da 3ª MIC utilizadas neste capítulo fazem parte do Acervo Mostra Internacional de Cinema que está arquivado no Centro de Pesquisa do MASP – Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand. O acervo pesquisado é vasto. Nesta pesquisa foram analisados os documentos das 12 caixas que compõem as três primeiras edições da MIC. Em cada caixa, o material está organizado em pastas, que também foram indicadas conforme nomenclatura dada pelo acervo. Esta pesquisa manteve a coerência de organização mesmo percebendo que, em alguns casos, houve incoerências humanas de diferentes naturezas que não interessam ao trabalho da historiadora. Quando tais incoerência poderiam afetar o entendimento do material utilizado optou-se em elaborar uma observação em nota de rodapé. Com esta documentação inédita, o capítulo pretende traçar, em uma perspectiva conectada, a circulação e os intercâmbios entre bens culturais, agentes culturais e espaços culturais. Acredita-se que, ao tecer estas interconexões, será possível refletir sobre a cultura cinematográfica, a identidade político-cultural da MIC e o compartilhamento de experiências, inserindo o Brasil nessa triangulação de contatos e festivais/mostras.

Em relação à circulação e, principalmente, à recepção de *A Batalha do Chile*, a pesquisa de Joly (2018) analisa o caso francês. Aguiar (2022) sistematizou a participação do documentário nos festivais de cinema na Europa, destacando as redes de solidariedade internacional em relação ao cinema latino-americano. A pesquisa de Natacha Scherbovsky (2016) preocupou-se com a circulação e

recepção no Chile durante e após a Ditadura de Augusto Pinochet. Pretende-se, ao longo deste capítulo, traçar a circulação e a recepção da trilogia no Brasil durante a 3ª MIC, inserindo-o no itinerário transnacional de *A Batalha do Chile*.

No primeiro momento, considerou-se fundamental demonstrar ao leitor a proposta de fundação do MASP e as intencionalidades que fomentaram as origens, organização e consolidação da Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Ao mesmo tempo apresentar o idealizador e anfitrião da MIC, Leon Chadarevian (Leon Cakoff). Na sequência expor como paulatinamente o jovem Chadarevian inseriu-se rapidamente no universo cinematográfico paulistano construindo-se como um crítico cinematográfico e como a *persona* Leon Cakoff que passa a fazer críticas nos Diários Associados e a circular como um agente cultural em diferentes espaços dedicados à arte cinematográfica. Logo se evidencia no meio cultural paulistano em meio à organização de semanas culturais, de cineastas poucos conhecidos e de cinematografias fora do circuito comerciais, ao mesmo tempo em que participa em grandiosos empreendimentos cinematográficos nacionais e internacionais. Com poucos recursos, todas as colaborações eram bem-vindas e gratas. Em apenas três edições analisadas, a MIC tendia crescer em passos largos e adentrar-se na lista das mostras conhecidas internacionalmente.

Logo em seguida, a idealização, a organização e a dedicação ao projeto cinematográfico da *Mostra Internacional de Cinema* em São Paulo do MASP coroaram toda a razão de ser de sua existência e o fez circular pelos membros da política – em comunicação com a SCDP-SP e a DCDP, as Embaixadas e os Consulados, os circuitos culturais – como Embrafilme, a Funarte, a Fundação Cultural e a Cinemateca do MAM-RJ. O diálogo estendeu-se para além do Brasil: troca de correspondências com realizadores, diretores, institutos cinematográficos, distribuidoras, idealizadores, organizadores, presidentes e secretários de festivais e mostras internacionais de cinema. A cada ano, ampliavam-se as redes de contatos e as interconexões entre os agentes culturais ampliando a circulação de obras cinematográficas.

Os diálogos constantes e a utilização dos diferentes mecanismos e recursos das próprias leis que regiam a censura prévia eram recursos para ora tensionar e ora distender a relação direta com os órgãos censórios. As habilidades e as visitas e

telefonemas de Leon Cakoff ou P.M. Bardi, bem como as correspondências e agradecimentos públicos enalteciam e bajulavam a colaboração dos censores.

Durante a 3ª MIC em 1979 a participação de *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* não representou apenas a participação de um sucesso anunciado, mas como as artimanhas e façanhas de Leon Cakoff eram astutas para utilizar os artigos das leis para driblar a censura e os órgãos censórios e fazer entrar no Brasil em plena Guerra Fria Interamericana um documentário com tal conteúdo totalmente proibido pelas autoridades brasileiras. Ao mesmo tempo, é possível traçar a geografia da correspondência entre os agentes culturais Leon Cakoff, Juan José Mendy e Patricio Guzmán, assim como o itinerário dos rolos de películas vindas de Cuba, em Havana, em direção a São Paulo³⁴² e depois em direção a Madri³⁴³.

As duas primeiras partes de *A Batalha do Chile – A Insurreição da Burguesia* (1975) e *O Poder Popular* (1976) – já haviam circulado por festivais, colecionavam prêmios e tinham sido exibidas em canais de televisão de diversos países. A terceira parte – *O Poder Popular* (1979) – estrearia pela primeira vez em um país da América do Sul e inauguraria a apresentação das três partes conjuntamente em um único país. O Brasil teria este privilégio. Analisando os dados de bilheteria, foi um sucesso. A imprensa brasileira teceu elogios e apresentou análises memoráveis de algumas partes como a do assassinato com operador de câmera argentino Leonardo Henrichsen. Também não poupou, em plena vigência do terrorismo de Estado no Brasil, a denúncia do desaparecimento político do diretor de fotografia da *Equipe do Terceiro Ano*, Jorge Müller, uma vítima da violência da ditadura de Augusto Pinochet.

³⁴² Declaração de Importação nº 071668, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira. De acordo com o documento cada parte da trilogia possuía 2.600 metros de película, contabilizando aproximadamente 7.800 m de material fílmico.

³⁴³ Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para O. Lisboa, Despachante, de 21 de fevereiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

5.1 A MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA EM SÃO PAULO (MASP)

A *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo* (MIC) foi idealizada, criada e organizada por Leon Cakoff³⁴⁴ – diretor do Departamento de Cinema – em 1977, para comemorar os 30 anos de fundação do Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand (MASP).

O MASP foi fundado em 2 de outubro de 1947³⁴⁵ por Assis Chateaubriand³⁴⁶ e Pietro Maria Bardi³⁴⁷. O projeto idealizado por Chateaubriand, empresário das comunicações e proprietário do *Diários Associados*, foi acelerado por Bardi – colecionador, crítico e curador de arte – e por Lina Bo³⁴⁸ – arquiteto modernista. Lina Bo ficou responsável pela espacialização do museu e pela elaboração do projeto arquitetônico do prédio do MASP, inaugurado em 1968, e Bardi, pela seleção, aquisição e curadoria das obras que iriam compor o seu acervo. Segundo Patrícia Sertorio (2012), Bardi e Lina Bo aplicaram no MASP uma concepção de museu como um espaço cultural que deve ser, ao mesmo tempo, um espaço didático-

³⁴⁴ De origem armênia, Leon Chadarevian, nasceu em Alepo, na Síria, em 1948. Chegou à São Paulo com sua família em meados da década de 1950. Estudou na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Em 1969, Chadarevian ingressou no conglomerado de comunicação *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand e, no ano seguinte, passou a assinar textos de crítica cinematográfica nos periódicos *Diário de São Paulo* e *Diário da Noite* com o pseudônimo Leon Cakoff. Em 1974, assumiu a direção do Departamento de Cinema do MASP. Desde 1977, organizou e dirigiu a MIC. Leon Cakoff faleceu em 2011. Sobre a atuação de Cakoff como crítico ver informações em Dylan (2021, p. 68-79).

³⁴⁵ Segundo Dylan (2021) o primeiro endereço do MASP foi a sede da corporação *Diários Associados* – no 2º andar do Edifício *Guilherme Guinle* na rua Sete de Abril nº 230, em São Paulo. Desde 8 de novembro de 1968, o acervo do MASP ocupa o prédio atual localizado na Avenida Paulista nº 1578. Dylan (2021) apresenta e caracteriza os três momentos de inauguração do MASP.

³⁴⁶ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968) foi um influente empresário das comunicações, fundador e presidente (1924-1968) do conglomerado *Diários Associados* – também referenciado como *Diários e Emissoras Associados* – que reunia 34 jornais, 36 emissoras de rádio, 18 estações de televisão, algumas revistas (entre elas, a direcionada ao público infantil, *O Guri*), uma agência de notícias e uma editora (*Cruzeiro*). Seu império das comunicações teve início em 1924 com a aquisição de *O Jornal* (Rio de Janeiro). No ano seguinte, comprou *Diário da Noite* (São Paulo). Em 1927, fundou a revista *O Cruzeiro*. Em 1929, o jornal *Diário de São Paulo*. Em 1934 inaugurou a emissora de rádio *Tupi AM*. Em 1950 fundou a *TV Tupi-São Paulo*, a primeira emissora de TV da América Latina, que o ano seguinte, expandiu-se para o Rio de Janeiro (*TV Tupi-Rio de Janeiro*). Ver informações biográficas em: <https://www18.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/francisco-de-assis-chateaubriand-bandeira-de-melo> Acesso em: 12 ago. 2023.

³⁴⁷ Pietro Maria Bardi (1900-1999), italiano, foi jornalista, colecionador, curador e crítico de arte. Foi diretor do MASP de 1947 a 1996.

³⁴⁸ Achillina Bo Bardi (1914-1992), italiana, naturalizada brasileira, foi uma arquiteta modernista responsável por projetar o complexo arquitetônico do MASP a partir de uma concepção que agregava um espaço subterrâneo e um espaço suspenso. O edifício recebeu o acervo do MASP e foi inaugurado em 8 de novembro de 1968.

pedagógico e de formação.³⁴⁹ Segundo Adriano Canas, na primeira década de existência, o MASP foi um museu-laboratório.³⁵⁰

Desde os primeiros anos de funcionamento do MASP, houve uma preocupação com o Cinema. Em 1949, foi organizado o *Centro de Estudos Cinematográficos* (CEC)³⁵¹. Dentre as atividades organizadas pelo CEC, destacaram-se o *Seminário de Cinema*, o *I Congresso de Clubes de Cinema* (1951) e a *I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*³⁵² (1952). Segundo Fábio Uchoa, o *Seminário de Cinema* se repetiu durante a década de 1950 com formação teórica e prática, especialmente no campo do documentário. Além de conferências e debates com cineastas, no espaço do MASP aconteciam projeção de filmes, incluindo programação para público infantil. O CEC era responsável pela publicação de boletins de cinema e de uma coluna no *Diário de São Paulo*, espaço em que divulgavam os textos de crítica e a programação cinematográfica do museu.³⁵³

Segundo Canas (2010), devido a incompatibilidade e falta de espaço físico, em 1958, o *Seminário de Cinema* e outras atividades de formação do MASP foram transferidos para a Fundação Armando Álvares Penteado.³⁵⁴

³⁴⁹ Patrícia Sertorio (2012, p. 25-28) apresenta e analisa a concepção de Lina Bo e P. M. Bardi em relação à instituição museológica não como um espaço de conservação ou armazenamento de obras de arte. O museu precisava criar uma atmosfera que instigasse o visitante à curiosidade e investigação. As exposições precisavam ser organizadas com a finalidade de receber qualquer público, inclusive escolas, e despertar neles a urgente necessidade de conhecer e compreender a arte de forma abrangente, interagindo com ela. Sertorio (2012, p. 28) sintetiza tal concepção: “Lina procurou trazer a arte a um plano bem comum, desmistificando-a, tirando-lhe a aura de exceção, essa aura que a arte contemporânea já havia praticamente esquecido, para reduzi-la a um único fato fundamental: o trabalho do homem”. Segundo Dylan (2021, p. 63-64), o casal Bardi foi responsável por colocar em prática essa concepção moderna: “os museus deveriam possuir um caráter universal e didático, onde as artes se completariam umas às outras”. Além da realização de Seminários de Teatro e Cinema, junto ao museu foi projetado um *Instituto de Arte Contemporânea* com oficinas de gravura, desenho, pintura, desenho industrial, fotografia, ecologia e jardinagem.

³⁵⁰ Sobre a ideia de museu como um laboratório e os espaços de formação e educação no MASP ver Canas (2010).

³⁵¹ Segundo Bianca Salles Pires (2019, p. 173) o CEC do MASP acompanhava a tendência de outras instituições fundadas no mesmo contexto em São Paulo como a Fílmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A finalidade era a “diversificação do circuito paralelo” e a “tentativa de criação de uma indústria paulistana de cinema, contando com o apoio de industriais locais”.

³⁵² Este em parceria com o Fílmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o *Círculo de Estudos Cinematográficos* do Rio de Janeiro. Pires (2019) analisa a importância do *Departamento de Cinema* do MASP, especialmente sob a direção de Leon Cakoff, para promover exposições, debates, palestras para o público não especializado, alimentando o espírito da cinefilia.

³⁵³ Fábio Uchoa (2017, p. 48-51) realizou um estudo detalhado das atividades cinematográficas do MASP na década de 1950.

³⁵⁴ A pesquisa de Canas demonstra a concepção de museu-laboratório e a relevância do MASP no contexto de modernização do espaço urbano da cidade de São Paulo, na década de 1950. Além de apresentar as atividades de formação, Canas revela como, após o acordo firmado entre o empresário Chateaubriand e a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), houve um declínio das atividades

Em 8 de novembro de 1968, foi inaugurado o edifício do MASP, projetado por Lina Bo. Segundo Bianca Pires, a partir de 1968, as atividades do museu relacionadas ao cinema adquiriram uma outra perspectiva associada à cinefilia, especialmente após a inserção de Leon Cakoff no *Departamento de Cinema* do MASP.³⁵⁵ A pesquisa de Dylan (2021) aborda exatamente essa dimensão da MIC apontada por Pires (2019).

Foi nesse contexto que Leon Cakoff ingressou no *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Em 1970, artigos de crítica cinematográfica no jornal *Diário da Noite* passaram a ser assinados por Leon Cakoff. Em maio de 1971, o jovem Cakoff, com 22 anos, viajou para a França com o objetivo de fazer a cobertura do *Festival Internacional de Cinema de Cannes* para o *Diário da Noite*. A sua experiência em Cannes e a consequente publicação de vários artigos de crítica cinematográfica, projetaram seu nome no universo da cultura cinematográfica paulistana. Em 1974, aos 26 anos, assumiu a direção do *Departamento de Cinema* do MASP e, segundo Dylan, “as suas experiências se expressaram em um projeto que marcou profundamente sua vida e a trajetória da cinefilia em São Paulo”. Três anos depois de assumir a direção do *Departamento de Cinema*, Cakoff organizou a 1ª MIC em plena vigência da censura prévia e do Estado ditatorial brasileiro.

A MIC nasceu como uma proposta, em certa medida, inusitada em um contexto em que o Brasil estava marcado pelas chagas da violência política, da violação dos direitos humanos, da repressão e da censura. A proposta acompanhava e dialogava com uma tendência, segundo Pires, observada nos grandes festivais internacionais.³⁵⁶ No Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de

educativas como iniciativa e proposta do MASP. De acordo com Canas, toda a estrutura de equipamentos e quadro docente e discente dos seminários e oficinas foram transferidos para a FAAP, que em 1960, funda a Escola de Arte da FAAP e, em 1961, o Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP).

³⁵⁵ Segundo Pires (2019, p. 171), sob a direção de Leon Cakoff, o *Departamento de Cinema* “ampliou a programação de ciclos cinematográficos pelo Museu, assemelhando-se à promoção dos eventos que eram realizados no MAM-RJ. Contudo, uma atividade em especial, promovida no MASP, transformou o cenário dos festivais cinematográficos do país: a Mostra Internacional de Cinema estabelece um modelo de evento que contribuiria para a formação de públicos cinéfilos de mostra por mais de quatro décadas consecutivas”.

³⁵⁶ Segundo Pires (2019, p. 200), “na virada para os anos de 1970, os festivais cinematográficos assumiram características mais voltadas para a descoberta de novos diretores, abrindo espaço e valorizando cinematografias autorais e independentes”. Nesse movimento, Pires (2019, p. 201-202) destaca a importância de alguns festivais. Na Europa: em 1965, a *Mostra Internacional do Novo Cinema* de Pesaro (*Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*), na Itália; em 1972, o *Festival Internacional de Roterdã* (*International Film Festival de Rotterdam*), nos Países Baixos; desde 1972, ocorriam mostras paralelas ao Festival Internacional de Cannes (*Festival International du film*) – *Perspectives du Cinéma Français*, *Les Yeux Fertiles* e *L’Air du Temps*. Na América: o *Festival*

Janeiro (MAM-RJ)³⁵⁷ sob direção de Cosme Alves Netto³⁵⁸, desde meados da década de 1960, empenhou-se na tarefa de formação de público cinéfilo.³⁵⁹

No horizonte de Leon Cakoff ao idealizar a MIC estava a formação de um público que paulatinamente aprendesse a apreciar propostas cinematográficas de diferentes países e filmes com elementos estéticos e temáticas não convencionais. Esse público, que ele acreditava ser possível formar com iniciativas como a MIC, não deveria ficar restrito – e, até certo modo, refém – das temáticas, dos gostos e das estéticas impostas pelo circuito comercial, dominado pelas grandes empresas cinematográficas. No catálogo da 1ª MIC, Cakoff assinava o texto *Um início auspicioso*. Nele, destacava que o evento organizado no MASP reunia “uma variada seleção de filmes impossíveis de se ver fora do âmbito de outros festivais internacionais, devido ao intrínseco interesse dos cartéis da indústria cinematográfica”, e que aquele era um espaço para “descobrir o que se passa em criatividade além dos modismos peculiares à sociedade de consumo”. E conclui: “temos uma mostra internacional de cinema em São Paulo [que] equivale a ter agora

Internacional de Cine de Mar del Plata; desde 1967, o *Festival do Novo Cinema Latino-americano* (*Festival de Cine Nuevo Latinoamericano*), em Viña del Mar (1967 e 1969), Mérida (1968 e 1977), Caracas (1974) e em Havana (a partir de 1979) – sem esquecer o *Segundo Encontro de Jovens Cineastas* –; entre 1958 e 1968, a *Resenha Mundial dos Festivais Cinematográficos de Acapulco* (*Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos*) e, desde 1971, a *Mostra Internacional de Cinema* (*Muestra Internacional de Cine*) na Cidade do México. Além destes citados por Pires, cabe destacar, como apontado no segundo capítulo da tese, a importância, na trajetória de *A Batalha do Chile*, da *Quinzena dos Realizadores* (*Quinzaine des Cinéastes*) que ocorria desde 1969, paralela ao *Festival de Cannes*.

³⁵⁷ Pires (2019, p. 76-79) apresenta um panorama histórico sobre o processo de formação e consolidação da Cinemateca do MAM-RJ. Fundada em 1958, seus três primeiros diretores eram renomados críticos de cinema: Ruy Pereira da Silva (1955-1958), José Sanz (1958-1961 e 1964-1965) e Fernando Fernandes (1961-1964). Pires analisa como, sob a direção de Cosme Alves Netto (1965-1978), as atividades da Cinemateca voltaram-se para a formação de públicos cinéfilos.

³⁵⁸ Cosme Alves Netto (1937-1996) era formado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Era cineclubista e foi diretor do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes. Em 1964 foi convidado pelo crítico de cinema José Sanz para compor sua equipe na Cinemateca do MAM. No ano seguinte, Alves Netto assumiu a direção da Cinemateca do MAM-RJ. Sobre a direção de Cosme Alves Netto (Pires, 2019, p. 95-102).

³⁵⁹ Pires (2019, p. 102-118) analisa como os ciclos retrospectivos de cinema, organizados na programação da Cinemateca, e a produção dos informativos foram fundamentais para apresentar novos diretores – ou diretores menos conhecidos do grande público –, novas cinematografias, filmes que não eram exibidos em circuitos comerciais – ou que não tinham ainda entrado no país – e reexibir filmes já conhecidos do público para que pudessem ser revisitados em uma nova perspectiva. Nas palavras de Pires (2019, p. 114) alguns critérios eram observados: “o primeiro era fazer circular as obras de diretores já reconhecidos e adorados pelo público carioca, que, por algum motivo, não fizeram sucesso com o filme lançado naquele ano. O segundo era um esforço para fazer com que o público carioca conhecesse autores novos e que apenas despontavam no cenário internacional, com obras políticas ou com temáticas difíceis”. Havia também o fator “ineditismo” motivando a organização de mostras estrangeiras na Cinemateca, ver tabela organizada por Pires (2019, p. 126-128).

toda a consciência do mundo”. O catálogo ainda reforça a especificidade da MIC: “não tem caráter competitivo” e “destina-se ao público em geral”.³⁶⁰

Em correspondência enviada por Bardi a Miguel Colasuonno, Presidente da Embratur, em 13 de agosto de 1979, é possível identificar essa proposta anunciada no catálogo da 1ª MIC, em 1977. A carta tinha como objetivo solicitar parceria com a Embratur para a 3ª MIC e será analisada no próximo segmento deste capítulo. Interessa neste momento a explicação do porquê utilizar o termo “mostra”. Nela encontra-se o cerne do evento cinematográfico organizado pelo MASP:

ao fugir do nome “Festival”, a mostra não apenas relega o ângulo mundano desse tipo de evento como também se propõe a assumir uma função informativa conseguindo, através de embaixadas e contatos no exterior, filmes que dificilmente seriam lançados no Brasil. Ao mesmo tempo, procura evitar vícios de julgamento – trata-se de uma Mostra não-competitiva onde o próprio público escolhe os filmes de sua preferência.³⁶¹

Esse caráter não competitivo era reforçado em várias correspondências trocadas durante a organização das mostras de 1977, 1978 e 1979. Como apontado no trecho, a MIC tinha um caráter mundano – voltado para o grande público – e sua principal função era ser informativa, podendo ser acrescentada a função formativa. Analisando o regulamento das três primeiras mostras, estava explícito que cada país poderia inscrever um filme de longa-metragem. A inscrição de filmes de curta-metragem não era obrigatória. Na 2ª e 3ª MIC estabelece-se uma exceção: o Brasil poderia inscrever duas obras cinematográficas. Os regulamentos das três primeiras edições apontavam o “caráter estritamente cultural” da mostra organizada pelo MASP que pretendia “contribuir com o conhecimento e a amizade entre os povos”.³⁶²

A essas duas questões pontuadas nos documentos – ser informativa (e formativa) e ter caráter cultural – associava-se, no regulamento das três edições, que seria a organização, por meio de uma comissão, que deliberaria sobre quais

³⁶⁰ Catálogo da 1ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo: 21 a 31/outubro/1977; MASP, p. 04. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 01. Pasta Folder.

³⁶¹ Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Miguel Colasuonno, Presidente da Embratur, de 13 de agosto de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

³⁶² Regulamento (1ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 01. Pasta Regulamento.; Regulamento (2ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 04. Pasta Regulamento.; Regulamento (3ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Regulamento.

filmes inscritos seriam selecionados. Os regulamentos ainda reforçavam que ao *Departamento de Cinema* na condição de organizador – e levando em consideração a finalidade da mostra como informativa e cultural – era reservado “o direito de convidar filme independentemente da seleção oficial de cada país”.³⁶³ Nesse aspecto, entrava em cena a articulação de Cakoff com os consulados e embaixadas e com agentes culturais de instituições cinematográficas estatais e comerciais de diversos países. Esses mecanismos e os contatos serão explorados a partir da documentação em outro segmento desse capítulo. comitês que agregavam representações dos trabalhadores de diferentes fábricas de um setor ou região comitês que agregavam representações dos trabalhadores de diferentes fábricas de um setor ou região.

Um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 17 de outubro de 1978, sintetiza a proposta da MIC. Ao apresentar a programação da 2ª MIC, o artigo destacava que, segundo seus organizadores, a mostra “pretende ser a mais abrangente possível da atual situação mundial do cinema”. E indicava: “aqui, cinema entra como uma linguagem artística e não apenas como entretenimento segundo os padrões impostos por Hollywood”. Explica que o público encontrará filmes “que não são considerados comerciais pelos exibidores” e, em consequência, teriam menor probabilidade de “chegar ao nosso mercado consumidor”. Em relação à qualidade das obras cinematográficas exibidas, destaca que “muitos deles foram premiados nos vários festivais em 1977” e que “há filmes curiosos representativos de países que nunca enviaram seus filmes ao Brasil por problemas comerciais”.³⁶⁴

As especificidades da MIC foram elencadas em outro artigo da grande imprensa. No dia 17 de novembro de 1978, Ely Azeredo escreveu que, pela segunda vez, Leon Cakoff conseguiu pôr em “prática uma concepção de mostra internacional filtrada pelo conhecimento da defasagem entre os interesses culturais e o antigo sistema de festivais adotado em todo o mundo”. Azeredo complementa que, “sem estrelismos, sem caráter competitivo”, a MIC abre “janelas para o mundo”.³⁶⁵

³⁶³ Conferir regulamento das três primeiras edições.

³⁶⁴ NESTA mostra, os padrões de Hollywood não têm vez. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

³⁶⁵ AZEREDO, Ely. 19 dias sem censura. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 223, p. 02 (Caderno B), 17 de novembro de 1978. Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

A proposta de Cakoff era superar a padronização da indústria cinematográfica, com seus clichês consumistas, e dos grandes festivais, com seus ícones e sua constelação de estrelas. Para “evitar vícios de julgamento”, segundo Cakoff comum a outros eventos cinematográficos, na MIC o espectador teria o poder de eleger “os filmes de sua predileção”³⁶⁶. Considerando que a mostra tinha como ponto de convergência o “público em geral”, os filmes deveriam possuir legenda em português ou espanhol.³⁶⁷ Analisando a correspondência da 3ª MIC foi possível observar que, por um lado, essa exigência apresentou-se como empecilho para a participação de filmes de determinadas nacionalidades. Por outro, foram abertas algumas exceções com o objetivo de exibir filmes diversificados e de nacionalidades que dificilmente entrariam no Brasil, pois circulavam fora do circuito comercial. Correspondências trocadas em junho de 1979 entre Leon Cakoff e outros agentes culturais revelam as dificuldades e a necessidade de estabelecer exceções para cumprir os propósitos da MIC. Uma das principais barreiras a ser superada, sem dúvidas, era o idioma. A troca de correspondência revela que, como no horizonte da mostra estava o público não especializado, as legendas em português ou espanhol tornavam-se um requisito básico. A ideia de introduzir cinematografias fora do circuito comercial e de nacionalidades diversificadas chocava-se, em certa medida, com o objetivo de formar um público que, paulatinamente, se habituasse a apreciar o cinema. Havia uma barreira a ser ultrapassada: o idioma. No entanto, Cakoff ciente dessa dificuldade, estava aberto ao diálogo.³⁶⁸

³⁶⁶ Essa expressão estava presente nos regulamentos das três primeiras edições da MIC.

³⁶⁷ No regulamento da 2ª e 3ª edição da MIC foi incluído a condição de ser dublado em português ou espanhol.

³⁶⁸ Podem-se ser citados por exemplos: Correspondência de Aina Bellis, do *The Swedish Film Institute*, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 06 de junho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.; Correspondência de Ilias Evremidis, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 21 de junho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.; Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Ilias Evremidis, de 09 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.; Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Peter M. Motzfeldt, Embaixador da Noruega no Brasil, de 16 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada. No mesmo dia, Cakoff encaminhou correspondência ao realizador Erik Borge. No texto da carta, o organizador da MIC relembra o encontro no Festival de Cannes e reforça o interesse e a importância da inscrição dos dois filmes. Ver: Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Erik Borge, da Norsk Film S.A., de 16 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.; Correspondência de Frida Ohrvik, Gerente de vendas da *Norsk Film S.A.*, para MASP, de 30 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Com o objetivo de introduzir novas cinematografias ao público brasileiro e exibir filmes que circulavam nos festivais e mostras internacionais, vários contatos foram mobilizados e as embaixadas e consulados acionados. Em todas as correspondências, Cakoff retomava a exigência das legendas em português ou espanhol. No entanto, em inúmeros casos, sinalizava a possibilidade de abrir exceções para que a MIC exibisse filmes de diretores pouco conhecidos no Brasil ou cinematografias fora do eixo comercial. A participação de Cakoff nos festivais e mostras internacionais pareciam motivar o idealizador e organizador da MIC a estabelecer diálogos com diretores e realizadores, com autoridades das embaixadas e consulados, com organizadores de outros eventos cinematográficos.

No horizonte, o engajamento em possibilitar aos expectadores brasileiros o contato e as experiências com as novidades, as temáticas, as urgências e as movimentações típicas dos festivais e mostras internacionais. A preeminência de formação de um público que aprendesse a apreciar a sétima arte para além das imposições temáticas e estéticas massificadas pelo circuito comercial, transformava a MIC em um espaço idealizado, mas potencialmente articulado de convergência de filmes que expressavam o universo pulsante, revigorante e fértil do cinema.

A MIC, especialmente na sua terceira edição, em 1979 – comparada às anteriores –, parece ter procurado compendiar filmes representativos dos debates, urgências e incertezas da conjuntura e do contexto histórico. Na 3ª MIC, Cakoff parece, por um lado, querer abarcar uma síntese dos festivais internacionais e dos espectros da Guerra Fria, em seus desdobramentos e reflexos; por outro, tecer o entrelaçamento da arte da representação às artimanhas do universo cinematográfico e dos meandros da cultura política.

Durante os meses que antecederam a 3ª MIC, realizada entre os dias 17 e 31 de outubro de 1979, é possível identificar seu idealizador e organizador movimentando-se – testando, avançando e retrocedendo – em relação à busca por parcerias com instituições, aos contatos com embaixadas e consulados e aos órgãos de censura. Ele mobilizou sua rede contatos para trazer filmes que se encaixassem na proposta da MIC. A troca de correspondências entre Leon Cakoff e a Embrafilme, a Cinemateca do MAM-RJ, a Fundação Palácio das Artes (FPA) de Belo Horizonte, a

Embrafilme e a Funarte evidenciam não apenas a busca de parcerias com finalidade de arrecadar fundos, mas de replicar a MIC em outros espaços culturais.

5.2 LEON CAKOFF DRIBLANDO A CENSURA: A *MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA EM SÃO PAULO* (MASP)

Leon Cakoff inicia o primeiro capítulo do seu livro sobre a MIC – intitulado *A polícia do tempo* – com a afirmação: “desde a primeira infância, driblar censuras foi se tornando uma arte de resistência”. Cakoff utiliza cirurgicamente a palavra “censuras” em seu plural e explica:

Na família, para ir se distanciando do perímetro residencial. No cinema para ver filmes proibidos para minha idade. Na eclesiástica, para esquecer o terror dos dogmas, do castigo aos pecados, dos sermões do padre. Na adolescência, para fugir do bairro e da província. Na juventude, da ditadura militar. Adulto, nos confrontos institucionais (Cakoff, 2007. p. 23).

A utilização da ideia de “driblar censuras” como “uma arte de resistência” provavelmente não foi utilizada apenas em seu sentido político. Ao associar “censuras” às particularidades da vida da criança armênia, nascida na Síria, que chegou na cidade de São Paulo, nos anos 1950, “censuras” passa a adquirir um sentido poético. Na moderna e caótica metrópole, o jovem armênio-brasileiro construiu suas experiências e identidades durante as diferentes fases da sua vida. As ações de “driblar censuras” e de resistir não são apenas um jogo de palavras para iniciar a biografia da MIC – que, em parte, é a biografia de Leon Chadarevian, ou melhor, Leon Cakoff. Essas duas ações carregam o fardo da poética e da política.

Os mecanismos de repressão e censura foram institucionalizados e se consolidaram ao longo dos 21 anos de ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) com o objetivo de combater a subversão moral e política. As instituições e os agentes da censura operaram a partir da lógica conservadora e moralista (“bons costumes”) – com a justificativa de proteger a família e a formação moral da juventude – e da lógica da Segurança Nacional – colocando na mira o combate ao comunismo e aos inimigos internos e externos que poderiam colocar em perigo a segurança da nação.

Com base nos princípios da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), o Estado autoritário, implantado a partir do golpe de 1964, paulatinamente moldou os contornos da política censória e seus mecanismos de repressão. Inicialmente, o

Ministério da Justiça (MJ) encarregou-se da tarefa de evitar que informações impertinentes fossem veiculadas pela imprensa.³⁶⁹ Em 1966, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP)³⁷⁰, centralizou a prática da censura. No ano seguinte, foram estabelecidos a *Lei da Imprensa* que regulamentou a liberdade de expressão³⁷¹ e os Decretos-lei de Segurança Nacional³⁷². Em 21 de novembro de 1968, foi promulgada a lei nº 5.536/1968 que estabeleceu a regulamentação da censura de obras teatrais e cinematográficas e criou o Conselho Superior de Censura (CSC). No entanto, institucionalizar, em meados da década de 1960, a prática da censura não era novidade na cultura política brasileira.³⁷³

De acordo com o texto da lei nº 5.536/1968, promulgada pouco menos de um mês antes do Ato Institucional nº 05/1968 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, lançavam-se as bases que fundamentariam a institucionalização e consolidação da censura prévia em relação às obras teatrais e cinematográficas. Em seu artigo 3º, a “censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas” objetivava garantir que os filmes não fossem contrários “à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro

³⁶⁹ Em estudo clássico sobre as práticas da polícia política, Carlos Fico (2001, p. 169-170) apontou os meandros da censura no período ditatorial. Segundo Fico, o MJ “divulgava orientações proibindo essa ou aquela notícia” e “havia sempre um elenco de assuntos proibidos previamente”. Em sua pesquisa, aponta que outros Ministérios, como da Educação e Cultura, da Saúde, do Trabalho e Previdência Social e do Exército encaminharam pedidos de censura.

³⁷⁰ Nomenclatura anterior à Departamento de Polícia Federal (DPF).

³⁷¹ BRASIL. Lei nº 5.250/1967, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 10/02/1967.; BRASIL. Decreto-lei nº 1.077/1970, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 26/01/1970, p. 577.

³⁷² BRASIL. Decreto-lei nº 314, de 13 de março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 13/03/1967, p. 2993.; BRASIL. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 29/09/1969, p. 8162.

³⁷³ A origem da política censória pode ser recuada à década de 1930. Em 1932, pelo Decreto nº 21.240/1932 foi instituída a censura cinematográfica. Em 1934, pelo Decreto nº 24.651/1934 foi criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Em 1937, a Constituição Federal estabelece no Artigo 122º que, para “garantir a paz, a ordem e a segurança pública”, estabelecia-se “a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão”. Em 1939, pelo Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939, cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Um panorama histórico da censura cinematográfica no Brasil, a partir da década de 1930, pode ser consultado em Simões (1999) e Martins (2009). BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 15/04/1932, p. 7146.; BRASIL. Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 14/07/1934, p. 14276.

públicos, aos bons costumes” ou fossem ofensivos ou “capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes”.³⁷⁴

Para garantir que os filmes ou as peças teatrais não infringissem a lei, aos órgãos de censura era previsto, no artigo 4º, a necessidade de “apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, vedadas recomendações críticas sobre as obras censuradas”. Nos artigos 5º e 6º, a lei apresentava particularidades em relação à obra cinematográfica.

O artigo 5º garantia que a obra cinematográfica poderia “ser exibida em versão integral, apenas com censura classificatória de idade, nas cinematecas e nos cineclubes, de finalidades culturais”. Em seu parágrafo único, o artigo reforçava as cinematecas e os cineclubes, entidades organizadas pela sociedade civil, deveriam comprometer-se com seus objetivos propostos e não com a “distribuição de lucros, bonificações ou quaisquer vantagens pecuniárias a dirigentes, mantenedores ou associados”.

O artigo 6º previa que se a sala de exibição de uma cinemateca ou cineclubes tivesse registro no *Instituto Nacional do Cinema* (INC)³⁷⁵ “para explorar, exclusivamente, filmes de reconhecido valor artístico, educativo ou cultural” poderia exibir tais obras cinematográficas “em versão integral com censura apenas classificatória de idade, observada a proporcionalidade de filmes nacionais, de acordo com as normas legais em vigor”. Nos casos contemplados nos artigos 5º e 6º seriam concedidos Certificados Especiais. Assim, de acordo com o parágrafo 1º do artigo 7º: “o Certificado Especial não dispensa a obtenção de certificado apropriado para a exibição nas demais salas”. Qualquer infração aos artigos mencionados

³⁷⁴ BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 22/11/1968, p. 10177.

³⁷⁵ Martins (2009, p. 39-62) analisa a política cultural da ditadura civil-militar brasileira que desencadeou a criação do INC pelo Decreto-lei nº 43, de 18 de nov. de 1966 e depois, da Embrafilme. Sintetizado por Martins (2009, p. 40), o INC deveria ser responsável por “formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, além de desenvolver a indústria cinematográfica brasileira e promover o cinema brasileiro no exterior”. O INC “funcionou até o ano de 1975 e foi uma instituição que, além de participar do financiamento de filmes, promovia a regulação do setor” (MARTINS, 2009, p. 42). A criação da Embrafilme, em 1969, conduziu um processo de esvaziamento do INC. Em 16 de março de 1976, pelo Decreto nº 77.299, foi criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine) que se transformou em uma espécie de “órgão fiscalizador da área cinematográfica e em diversas ocasiões realizou ações conjuntas com a Embrafilme” (MARTINS, 2009, p. 43).

resultaria na “proibição de exibição de filmes com Certificado Especial” (parágrafo 2º do artigo 7º).

O artigo 8º estabelecia que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do DPF era o órgão responsável por decidir e expedir tal certificado especial, com prazo de 20 dias da entrega do requerimento. Em seu parágrafo 1º, determinava que, em caso de reprovação total de uma obra pelo SCDP, caberia ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal (DG-DPF) analisar o caso e entregar parecer em até 5 dias. No parágrafo 2º determinava-se que, se decorridos os prazos estabelecidos sem a manifestação do SCDP ou do DG-DPF, a obra seria liberada para exibição com classificação de idade (acima dos 16 anos).

Em relação às obras cinematográficas, o artigo 12º estabelecia que “as cinematecas e cineclubes poderão exhibir qualquer filme já censurado, independentemente de revalidação do respectivo certificado”. A lei ainda normatizava o cargo de Técnico em Censura e as particularidades da composição e atribuições do CSC, órgão também subordinado ao Ministério da Justiça.

Segundo Martins (2009, p. 79), mesmo após a criação do CSC, a DCDP continuou atuante. O autor explica que o Estado utilizou “todo um aparato já existente na questão relativa à censura de diversões públicas” e aperfeiçoou a prática “com a adoção da centralização, da contratação de técnicos especializados e cursos periódicos para os funcionários da DCDP”.³⁷⁶

No entanto, cabe destacar que o texto da lei nº 5.536/1968 e a criação CSC indicavam probabilidades de abrir brechas no processo de censura ao prever a emissão de “Certificado Especial” e a possível “flexibilização” em relação a filmes exibidos em cinematecas e cineclubes, utilizando o recurso da classificação etária.

Mesmo com a extinção do AI-5, em 13 de dezembro de 1978, a censura prévia das diversões públicas permaneceu como prática até 1988³⁷⁷. No contexto em que a MIC foi idealizada e organizada, as suas primeiras edições estavam sob a mira da censura prévia. Segundo Dylan (2019b, p. 42), a MIC objetivava “ser um evento de resistência cultural (...) uma combinação única de cinema, resistência e

³⁷⁶ Martins (2009, p. 80-86) analisa cartas enviadas pela população ao DCDP exigindo e justificando a aplicação da censura. Também analisa correspondências oficiais entre os diferentes órgãos do Estado direcionadas para a DCDP alertando sobre a urgência e atenção em relação a alguns filmes. Além disso, Martins (2009, p. 88-94) apresenta casos específicos de atrito entre a DCDP (“Estado censor”) e a Embrafilme “Estado financiador” a partir da análise dos pareceres da censura em relação a alguns filmes produzidos pela Embrafilme.

³⁷⁷ Na carta magna de 1988, estabelece apenas a classificação etária.

diplomacia nos finais da década de 1970”. No caso da 3ª MIC, estas questões ficam mais evidentes, especificamente quando comparadas às duas edições anteriores.

A primeira edição da MIC aconteceu entre os dias 21 e 31 de outubro de 1977 e a segunda entre 17 e 31 de outubro de 1978. Foram várias correspondências trocadas entre o Diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, e José Vieira Madeira³⁷⁸, chefe do SCDP/SR/SP para obter autorização e o certificado da censura.³⁷⁹ Foi possível observar que, em vários momentos, houve necessidade de tratar diretamente com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)³⁸⁰, em Brasília, com seu diretor Rogério Nunes³⁸¹. Inclusive houve pelo menos duas ocasiões em que o Leon Cakoff esteve na capital federal e foi recebido por Nunes.³⁸²

A análise da documentação das três primeiras edições evidenciou que a questão da censura prévia às obras cinematográficas era um ponto essencial de debate e representava uma potencialidade da MIC. Por exemplo, na imprensa, destacava-se a presença dos filmes cubanos e teor político de muitas obras inscritas

³⁷⁸ José Vieira Madeira (1935-1996) nasceu no Rio de Janeiro. Era jornalista, publicitário, bacharel em direito e em comunicação social. Trabalhou em importantes veículos de comunicação como editor, diretor e correspondente, em Brasília, dos jornais *O Globo* e *O Dia*. Em 1961, ingressou por concurso no Ministério da Justiça. Foi chefe da SCDP-SP até 1979. Em seguida, até novembro de 1981, foi chefe do DCDP, em Brasília, atendendo ao convite do próprio Ministro da Justiça, Petrônio Portella. Segundo Kushnir (2012), José Vieira Madeira participou, em 1967, do curso na Universidade Católica de Minas Gerais sobre censura cinematográfica, com o professor Eidemar Massoti. De acordo com a ficha funcional, Madeira realizou cursos de literatura brasileira, segurança nacional e informações, apreciação cinematográfica, na Universidade de Brasília; e teatro na Escola Martins Pena (RJ). Kushnir aponta que Madeira era considerado por muitos como um “censor condescendente”, mais brando, aberto ao diálogo. No entanto, a autora considera necessário problematizar essa interpretação de abrandamento da censura, pois Madeira, como outros que ocuparam tal cargo, era “censor de profissão”.

³⁷⁹ Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 06 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.; Ofício nº 7.107 SCDP/SR/SP, de 10 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Ofício SCDP.; Autorização nº 84/77 – SCDP/SR/SP, de 21 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Autorização SCDP.; Autorização nº 86/77 – SCDP/SR/SP, de 25 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Autorização SCDP.; Autorização nº 89/77 – SCDP/SR/SP, de 27 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Autorização SCDP.

³⁸⁰ Correspondência de Rogério Nunes, Diretor da DCDP, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 22 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Recebida.

³⁸¹ Rogério Nunes era advogado e, desde meados da década de 1930, atuava como policial. Foi corregedor e diretor da DPF. Permaneceu no cargo de diretor da DCDP entre novembro de 1971 e março de 1979. Em 1971, Nunes lecionou o curso sobre censura cinematográfica, na Universidade Católica de Minas Gerais (Fernandes; Woitowicz, 2021).

³⁸² Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Professor Bardi, Diretor do MASP, de 2 de agosto de 1977; assunto: 1ª Mostra Internacional de Cinema (duas páginas). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

no evento cinematográfico do MASP em sua segunda edição. No dia 10 de agosto, a inscrição de filmes cubanos era noticiada, sinalizando a participação de *A última ceia*, de Gutierrez Alea, e *Os dias da água*, de Manoel Octávio Gomez.³⁸³ Em outro artigo, *Na mostra do MASP, ficção, política e documento*, Orlando L. Fassoni ao apresentar as sinopses de cada filme, destacava, quando era o caso, o seu conteúdo político e/ou histórico.³⁸⁴ O filme cubano *A última ceia* recebeu ainda uma análise especial no texto *De Cuba com muita força e ironia*, de Lauro Machado Coelho, publicado no dia 27 de outubro. Em sua análise, o conteúdo político do filme estava permeado pelo sarcasmo e pela sátira aguçada do diretor cubano Gutiérrez Alea. Coelho afirma que, apesar de algumas simplificações, o filme cumpre seu propósito.³⁸⁵ No entanto, para ele, a falta de legendas em português foi um fator que interferiu na interpretação dos espectadores e que dificultou a apreensão da profundidade dos diálogos:

é uma pena que a cópia do MASP venha sem legenda, e que com isso se perca praticamente tudo o que dizem os negros, em seu arrevezado [sic] patuá. Há por exemplo, durante a sequência da ceia, uma longa narrativa feita por um deles – que é um ator particularmente expressivo –, e que deve ser muito curiosa, mas da qual confesso não ter entendido patavína.³⁸⁶

Os três textos da imprensa brasileira destacam e evidenciam a presença de filmes com conteúdo político e a surpreendente presença de filmes cubanos. Sobre a questão da censura, entre os documentos que compõem o acervo da 2ª MIC um texto datilografado que, apesar de não possuir data ou autoria, faz referência ao dia 24 de outubro. O título do texto *Sem auto-censura [sic] e sem censura* provavelmente foi direcionado para ser publicado na imprensa brasileira. Inicia com o propósito de “agradecer publicamente à colaboração da Censura Federal” e, nominalmente ao diretor da SCDP-SP, José Vieira Madeira. Informa que todos os filmes foram assistidos pelo órgão censório e a programação mantida em sua

³⁸³ CUBA inscreve filmes na Mostra de S. Paulo. In: Diário da Noite, São Paulo, n. 16.171, p. 18, 10 de agosto de 1978. Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

³⁸⁴ FASSONI, Orlando L. Na mostra do MASP, ficção, política e documento. In: Folha de São Paulo. São Paulo, p. 23 (Caderno Folha Ilustrada), 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

³⁸⁵ COELHO, Lauro Machado. De Cuba com muita força e ironia. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 18 (Divirta-se), 27 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

³⁸⁶ COELHO, Lauro Machado. De Cuba com muita força e ironia. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 18 (Divirta-se), 27 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

integralidade. Algumas obras receberam classificação etária de 18 anos, mas não houve “restrições temáticas, o que equivale a dizer sem auto-censura” [sic]. O texto também faz referência direta ao senhor Rogério Nunes, diretor do DCDP em Brasília: “voltamos a repetir que estamos convencidos de que a iniciativa de programarmos a Mostra sem auto-censura [sic] provocou esta iniciativa louvável de termos todos os filmes liberados, mesmo estando a Censura presa a uma legislação de 1946, ‘superada’, segundo palavras do próprio Dr. Rogério Nunes”.³⁸⁷

Não foi encontrada a publicação em sua íntegra ou em partes do conteúdo do supracitado documento em artigos da imprensa periódica. No entanto, Ely Azeredo publicou, no dia 17 de novembro de 1978, *19 dias sem censura* e inicia com as seguintes afirmações: “Dezenove dias sem qualquer proibição ou corte da Censura Federal. Dezenove dias em que funcionou somente o sistema de censura classificatória por faixa etária”. Reconhece que “a Censura de Brasília foi compreensiva e permitiu a exibição até de produções cubanas” (Azeredo, 1978, p. 2).

Na conjuntura de Guerra Fria Interamericana e de um Estado autoritário, com aparato repressivo e censório, fundamentado nas bases da Segurança Nacional e estigmatizado pelo rompimento das relações internacionais com Cuba, de fato surpreende a presença de dois filmes daquele país na MIC, em 1978. Segundo Azeredo, foram dezenove dias de “utopia” e cede a palavra a Cakoff que explica a importância do:

trabalho diplomático, em nome do MASP, com qualquer país do mundo, independente das posições oficiais sobre os mesmos. Logo depois da Primeira Mostra vi que isso era bom para o Brasil, para melhorar a sua imagem no exterior, acelerar as aproximações que às vezes uma diplomacia acadêmica exige regras mais compassadas para completar.
(...) estamos conseguindo eliminar, como raras vezes se tentou de fora para dentro, toda a autocensura que uma obra cinematográfica poderia carregar (Azeredo, 1978, p. 2).

O argumento do diálogo diplomático recorrentemente era utilizado por Cakoff para justificar as suas ações e movimentações com o intuito de fazer circular na MIC cinematografias de diferentes nacionalidades. Segundo o organizador do evento cinematográfico do MASP, no horizonte da MIC estava o espectador. A mobilização de embaixadas e consulados, de instituições cinematográficas, de realizadores e

³⁸⁷ Texto produzido para imprensa: “Sem auto-censura e sem censura”, datilografado, sem autoria, sem destinatário, sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 04. Pasta Material para Imprensa.

distribuidores internacionais alimentavam o propósito da MIC: promover um desfile de cinematografias fora do circuito comercial, com filmes que circularam e receberam destaques e/ou premiações em festivais internacionais ³⁸⁸ e que pudessem contribuir com a formação de um público que apreciasse o cinema para além das imposições comerciais. O diálogo permanente com os órgãos censórios, a mobilização de autoridades diplomáticas e de agentes culturais internacionais – muitos ligados diretamente aos festivais cinematográficos – e o recurso da mala diplomática eram mecanismos utilizados para “de fora para dentro” distender o invólucro da censura prévia e promover as aproximações diplomáticas.

O texto de Claudio Poles, *Um olho aberto para o mundo*, publicado na última semana de outubro de 1978, sintetiza em seu título o espírito da MIC: um espaço aberto para vislumbrar e apreciar cinematografias de diferentes nacionalidades. O autor explica que a grandiosidade da 2ª MIC residia no fato de ter surpreendido “a crítica e o público” e por ter superado as expectativas iniciais, sendo acolhida na Europa, “ganhando assim credibilidade internacional” já em sua primeira edição. Para Claudio Poles, o empreendimento cinematográfico reforçava “o papel de vanguarda e o ecletismo artístico” do MASP. A MIC condensava os esforços do Departamento de Cinema, sob direção de Leon Cakoff, “com o mérito de não desviar vultuosas verbas públicas”. O texto reconhece que, ao desvincular-se das amarras dos investimentos públicos e/ou privados, a MIC conseguiu garantir seus propósitos: o compromisso em oferecer ao público obras cinematográficas de qualidade e representativas dos debates contemporâneos internacionais. E indica que um dos

³⁸⁸ Nos diferentes órgãos de imprensa, os textos destacavam a diversidade de países que seriam representados na mostra do MASP e salientavam os filmes premiados em festivais internacionais e que poderiam ser apreciados pelo grande público. Para citar alguns exemplos: Público verá prêmios de Cannes e Berlim: “Um estranho papel” de Pal Sandor da Hungria, abre o festival. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 7 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.; O cinema internacional, em 15 dias. In: Jornal da Tarde. 7 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.; No MASP, uma quinzena de cinema internacional. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 13 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.; Filmes de 25 países, a partir de hoje no MASP. In: Diário Popular. 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.; Prêmio de Moscou no Festival. In: Estado de São Paulo. São Paulo, 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.; De todo o mundo: filme de 25 países na II Mostra do MASP. In: Revista Veja. São Paulo, n. 528, p. 60, 18 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

grandes méritos do evento cinematográfico do MASP era colocar o grande público no centro do processo de avaliação: “público é o júri” (Poles, 1978, p. 25).

O texto de Poles (1978, p. 25) não romantiza a MIC reconhecendo que muitas barreiras e dificuldades precisavam ser superadas. Nesse sentido, sistematiza problemas já apresentados anteriormente neste capítulo. Um dos obstáculos que precisava ser contornado era o idioma: “nem todas as películas puderam ser encontradas com legendas em português ou mesmo com qualquer legenda”. Apesar dos contatos serem realizados na maioria das vezes diretamente com os produtores, “nem sempre o material pode ser enviado através de malas diplomáticas, muitas vezes enfrentando os tortuosos labirintos da burocracia alfandegária”. A partir da análise da documentação foi possível identificar estes e outros contratempos e algumas iniciativas especialmente de Leon Cakoff para superar as dificuldades e garantir a presença de cinematografias de destaque internacional ou que raramente entrariam no Brasil, por sua origem ou pelas temáticas políticas, sociais e históricas abordadas.

Nesse sentido, Claudio Poles aponta que o cinema é uma “arte de extrema eficiência na retratação das realidades nacionais e das particularidades íntimas dos povos”. Apesar dessa relevância do cinema, a maior parte das produções cinematográficas internacionais podem ser apreciadas apenas “por pouquíssimos espectadores brasileiros nas raras programações especiais”. Organizar uma programação que atendesse os propósitos da MIC envolviam contornar os obstáculos e percorrer uma longa epopeia: encontrar mecanismos e recursos para que os filmes entrassem no país – por mala diplomática ou trasladados por companhias aéreas – e, depois, serem certificados e autorizados pelos órgãos censórios para que pudessem ser exibidos. Nas palavras de Poles, um evento da envergadura da MIC não está “isento das atenções da nossa laboriosa censura cinematográfica que assiste a todos os filmes no próprio Museu, antes de serem exibidos”. Em seguida cita o otimismo de Cakoff ao interpretar os acenos positivos e as autorizações dos órgãos censórios “como um bom termômetro” que talvez possa indicar mudanças: “certos filmes que, provavelmente não seriam vistos com bons olhos pela censura há tempos atrás, hoje não encontram maiores problemas, pelo menos neste tipo de exibição”. A afirmação é ilustrada com o caso dos filmes cubanos: “significativo é o caso dos filmes cubanos que nunca haviam chegado ao

Brasil e que hoje já são recebidos sem dificuldades”. Conclui o texto, indicando que “empreendimentos culturais deste tipo são raros no Brasil” e representam uma possibilidade “para maior abertura cultural e para a criação de meios alternativos de exibição de filmes” (Poles, 1978, p. 25).

Essas questões, pontuadas pela imprensa em relação à 2ª MIC, serão destacadas na edição de 1979, no relatório elaborado pelo Departamento de Cinema. Segundo o relatório, a 3ª MIC

tendeu a materializar os cinemas ausentes de nosso mercado (como os de certos países do mundo comunista), os de indústria de filmes incipiente (países andinos) e tipos de produção experimental ou alternativa dos Estados Unidos, Itália, França e outros centros estabelecidos. Este é um de seus méritos, a sua maneira de contribuiu para a abertura mostrando à Censura oficial o peso salutar do diálogo em escala.³⁸⁹

No texto do relatório, o papel da MIC era preencher as lacunas dos denominados “cinemas ausentes”. Nas três primeiras edições da mostra cinematográfica, os organizadores procuraram trazer filmes que dificilmente entrariam no Brasil, seja por questões comerciais ou por questões político-ideológicas. Caso as cinematografias se encaixassem nesse segundo caso, haveriam as barreiras impostas pelos órgãos censórios. No relatório, a MIC teria outro papel: contribuir com o processo de abertura política.

Conforme pôde ser observado nesse segmento do capítulo, desde a primeira edição da MIC, o Departamento de Cinema do MASP procurou estabelecer um diálogo respeitoso, mas contundente em relação aos órgãos de censura. No caso da 3ª MIC, o processo de autorização parece ter sido menos burocrático se comparado com as duas edições anteriores.

No dia 18 de julho de 1979, P. M. Bardi encaminhou correspondência a José Vieira Madeira, o novo diretor do DCDP em Brasília. Além dos agradecimentos e reconhecimento da colaboração do senhor Madeira frente a SCDP-SP nas duas edições anteriores, Bardi consulta o órgão censório “sobre a possibilidade de conceder-nos isenção de Censura prévia para os filmes selecionados”.³⁹⁰ Menos de duas semanas depois, o DCDP respondeu: “informamos a V. S^a. não ser possível

³⁸⁹ Relatório – 3ª Mostra Internacional de Cinema. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação.

³⁹⁰ Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, de 18 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

isentar do exame censório os filmes” selecionados para a 3ª MIC. No entanto, complementa que a

Divisão estará pronta a dar prioridade à verificação de tais filmes, liberando-os no menor tempo possível, pois, em se tratando de Festival, dá-se um tratamento especial previsto na própria legislação, que, apesar de não dispensar a censura prévia, permite a exibição integral da obra, com censura classificatória e certificado especial.³⁹¹

Não há nenhuma novidade no encaminhamento sugerido pelo diretor do DCDP. Como pôde ser observado no início deste segmento do capítulo, a legislação previa algumas abreviações no processo de censura no caso de atividades culturais. Provavelmente, a tentativa de isentar os filmes exibidos na 3ª MIC da censura prévia deveu-se ao fato de o senhor Madeira ser considerado, desde a época que ocupou o cargo de diretor no SCDP-SP, mais aberto ao diálogo (Kushnir, 2012).

5.3 A BATALHA DO CHILE – O PODER POPULAR (1979) NA 3ª MIC: INDÍCIOS DE UM SUCESSO INTERNACIONAL

No dia 7 de julho de 1979, entre as correspondências recebidas, uma parece ter entusiasmado de forma particular o diretor do *Departamento de Cinema* do MASP. Endereçada à 3ª *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo*, o remetente solicitava mais informações sobre o evento cinematográfico e revela: “estamos particularmente interessados em receber maiores informações” porque “desejamos inscrever nosso filme ‘A Batalha do Chile’ 1ª, 2ª e 3ª parte”.³⁹²

Juan José Mendy era o responsável pela distribuição mundial da trilogia *A Batalha do Chile* produzida pela *Equipe do Terceiro Ano*. O contato do distribuidor indica um endereço em Madri, na Espanha. Na carta, Mendy afirmava ter recebido informações gerais sobre a 3ª MIC. A partir da documentação consultada no Centro de Pesquisa do MASP não foi possível identificar – dentre as instituições e agentes culturais na Espanha e em Cuba – e traçar exatamente os rastros de comunicação que possibilitaram Mendy e/ou Patricio Guzmán ter notícias sobre o evento

³⁹¹ Correspondência de José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 30 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

³⁹² Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para 3ª Mostra Internacional de Cinema, de 7 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

cinematográfico organizado por Leon Cakoff e que aconteceria em São Paulo entre os dias 17 e 31 de outubro de 1979.

Durante o mês de maio, Cakoff esteve em Cannes. A correspondência trocada durante os meses que antecederam a realização da mostra em 1979 revela que, a presença dele no consagrado festival francês, por um lado consolidou contatos e amizades, e, por outro, abriu espaço para ampliar a rede de novos contatos. No texto de algumas correspondências há menção ao encontro com Cakoff durante a realização do festival cinematográfico em Cannes.

Até o início do mês de julho de 1979, Cakoff havia trocado correspondências com vários realizadores e distribuidores. No caso da Espanha, estava em contato com o *Vice-diretor Geral de Promoção e Distribuição da Cinematografia*, Fernando Romero Carmelo, que substituiu Arturo Claver, com quem Cakoff conversava desde o ano anterior sobre a realização de uma *Semana do Cinema Espanhol* no MASP. No dia 18 de maio, Romero Carmelo enviou carta a Cakoff comunicando que o convite da 3ª MIC havia sido repassado aos produtores espanhóis.³⁹³ No entanto, não há indicação de seus nomes, não sendo possível afirmar que Mendy estaria entre eles. No dia 31 do mesmo mês, Cakoff recebeu carta de Pepón Coromina, da *Figaró Films S.A.*, de Barcelona. Coromina faz referência ao interesse de Cakoff em relação alguns filmes espanhóis que participaram do *Festival Internacional de Cinema* em Cannes.³⁹⁴ No dia 6 de junho, recebeu correspondência de José Frade, Vice-Diretor Geral de Difusão e Promoção, Promoção Exterior do Ministério da Cultura da Espanha, dando ciência, agradecendo o convite e indicando o interesse na inscrição de filmes para a 3ª MIC.³⁹⁵

Na tentativa de identificar como Juan José Mendy obteve informações preliminares sobre a MIC, que seria realizada em outubro de 1979, talvez seja necessário retomar um conjunto de correspondências trocadas no contexto de organização da 2ª MIC. Como demonstrado no segmento anterior deste capítulo, em

³⁹³ Correspondência de Fernando Romero Carmelo, Subdiretor Geral de Promoção e Difusão da Cinematografia, para Leon Cakoff, Organizador da 3ª MIC, de 18 de maio de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

³⁹⁴ Correspondência de Pepón Coromina, da Figaró Films S.A., para MASP, de 31 de maio de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

³⁹⁵ Correspondência de José Frade, da Sub. Dirección Geral de Difusión y Promoción Cinematográfica; Promoción Exterior; Ministério de Cultura; Espanha, para MASP, de 7 de junho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

maio de 1978, Cakoff esteve em Cannes. No icônico evento cinematográfico francês, o diretor do Departamento de Cinema do MASP, entrou em contato com Francisco Leon, do ICAIC. Naquela ocasião, Cakoff expressou o interesse da participação de filmes cubanos na MIC, em 1978. Francisco Leon orientou Cakoff a entrar em contato com Walter Achugar, que seria o intermediário entre o ICAIC e o agente cultural brasileiro. Vale recordar que o escritório de Achugar estava localizado na rua Padre Xifré nº 03, em Madri. O escritório do distribuidor de *A Batalha do Chile* ficava exatamente no mesmo endereço.

No primeiro semestre de 1979, não foi encontrada nenhuma carta ou telegrama enviada por Cakoff e/ou Bardi ou recebida de realizador ou instituição em Cuba. Entre os documentos que compõem o acervo da 3ª MIC não foi possível identificar com exatidão qual agente ou instituição cultural poderia ter repassado informações sobre a mostra a Juan José Mendy, o distribuidor de *A Batalha do Chile*. No entanto, a coincidência da localização dos escritórios de Mendy e de Achugar, em Madri, permite inferir que talvez esteja nesse endereço a origem das informações sobre a 3ª MIC. Outro indício que corrobora com essa hipótese é o fato do filme cubano *A última ceia*, de Tomas Gutiérrez Alea ter sido eleito pelo público o melhor filme exibido na 2ª MIC.³⁹⁶ Além disso, Cuba inscreveu na 3ª MIC o filme *O retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, e outros filmes cubanos participaram da parte informativa.

De acordo com regulamento da 3ª MIC, algumas exigências precisavam ser cumpridas para a inscrição de um filme. Entre elas, ter sido produzido depois de janeiro de 1977 e ser inédito no Brasil. Deveriam ser enviadas aos organizadores da mostra, até 15 de agosto, 3 fotografias de cenas do filme, a ficha técnica completa com resumo do argumento e a biografia do realizador.³⁹⁷ Com base nessas regras, as duas primeiras partes da trilogia poderiam ser apresentadas na 3ª MIC, mas não compor o conjunto de filmes que competiriam sob análise e a avaliação dos espectadores.

³⁹⁶ De acordo com a classificação final, o filme cubano *A última ceia*, de Gutierrez Alea, conquistou o primeiro lugar na escolha do público, com 84.74 pontos. O segundo lugar ficou com o filme húngaro *Um estranho papel*, de Pal Sandor, com 83.81 pontos. Em terceiro lugar, o filme espanhol *Alice na Espanha das Maravilhas*, de Jorge Feliu, com 83.20 pontos. Ver documento Classificação dos filmes da IIª [sic] Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Classificação Final.

³⁹⁷ Regulamento (3ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Regulamento. Na referida pasta há versões do regulamento em português, francês e inglês.

Antes de apresentar a resposta de Cakoff às indagações de Mendy e a troca de correspondências entre o realizador chileno e o distribuidor do documentário com o idealizador e organizador da 3ª MIC, algumas observações precisam ser feitas.

Quando Mendy apontou o interesse em inscrever *A Batalha do Chile* na 3ª MIC, as duas primeiras partes da trilogia haviam circulado em alguns festivais internacionais. Na sequência, a análise de dois documentos pode ajudar a compreender a importância e a grandiosidade que acompanharia o documentário que estava prestes a entrar no Brasil e ser apresentado ao grande público em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O primeiro documento é o papel timbrado utilizado por Mendy.³⁹⁸ Três correspondências foram enviadas neste papel padronizado³⁹⁹ pelo distribuidor de *A Batalha do Chile*. A riqueza das informações exigiu uma descrição detalhada.

A folha está na posição de retrato e suas dimensões são de aproximadamente 21x30cm. A margem é de aproximadamente 0,5 cm, formando uma espécie de moldura, sem um tracejado ou qualquer outro recurso visível. Na parte com informações padronizadas a tonalidade é azul. Tais informações estão no cabeçalho e no rodapé da página. O conteúdo da carta está datilografado e fica emoldurado pelas informações padronizadas que serão descritas na sequência.

O cabeçalho está dividido em três partes, distribuídas em 3 colunas, que não estão equidistantes.⁴⁰⁰ No canto esquerdo, há uma imagem, de tamanho aproximado de 6x4cm. É um fotograma, uma imagem em *close* de um dos protagonistas do documentário. O personagem aparece em *O Poder Popular* na sequência que problematiza os comandos comunais e as contradições entre a realidade prática das ocupações e os limites estabelecidos pelo Estado.

Como analisado no capítulo anterior, na sequência (que é longa) ocorre uma assembleia popular. Estão presentes as lideranças camponesas do povoado de Maipú – articuladas naquele contexto ao Cordão Cerillos para o processo de

³⁹⁸ Não foi possível inserir imagem da correspondência no corpo da tese por não ter obtido sucesso no contato com Patricio Guzmán, detentor dos direitos autorais, para autorizar a utilização de tal fonte documental.

³⁹⁹ O conteúdo das três correspondências será apresentado e analisado no próximo segmento do capítulo. Elas datam de 7 de junho de 1979, 16 de janeiro e 06 de fevereiro de 1980.

⁴⁰⁰ O que está sendo chamado de “colunas” nesta descrição possui as seguintes dimensões. A primeira coluna ocupa o espaço de aproximadamente 8cm da margem esquerda em direção ao centro da folha. Esta medida aproximada foi realizada descontando os 0,5 cm de margem esquerda. A segunda e a terceira colunas ocupam da margem esquerda em direção ao centro da folha 9,5 cm aproximadamente. Esta medida foi realizada descontando os 0,5 cm de margem direita.

ocupação (*tomas*) de certo número de propriedades – e alguns funcionários da CORA (O Poder, 1979, entre 40min.52s. e 53min.45s.). A imagem escolhida pela *Equipe do Terceiro Ano* para emoldurar o papel timbrado de divulgação de *O Poder Popular* não é de um dirigente dos comandos comunais ou de um funcionário do Estado, mas um homem sério e sisudo que acompanha ao fundo todo o debate (destaque na figura 76). Provavelmente o personagem social no segundo plano da cena, com seu olhar circunspecto sintetiza a relevância e o simbolismo daquela cena (figura 75). Como analisado no capítulo anterior, tratava-se do momento de maior tensionamento em que um camponês afirma a importância de avançar nas transformações sociais, políticas e econômicas através dos comandos comunais. A expressão compenetrada do personagem chamou a atenção de Jorge Müller porque, em parte, representa a prudência daquele que analisa o todo com certo afastamento e a própria gravidade da conjuntura histórica enfrentada. No entanto, reconhece a importância, naquele momento, de avanços mais concretos, especialmente em relação às ocupações e ao poder dos comandos comunais.

Figura 75: Fotograma *O Poder Popular*



Fonte: O Poder, 1979, 49min.37s.

Figura 76: Detalhe fotograma *O Poder Popular*



Fonte: O Poder, 1979, 49min.57s.

Retomando a análise do cabeçalho, imediatamente ao lado do protagonista selecionado para representar o Poder Popular, há o seguinte texto, que ocupa aproximadamente um terço da altura da imagem (2 cm). Há entrelinhas para separar o conteúdo, conforme simulado abaixo:

O Poder Popular
A Batalha do Chile
Terceira Parte

Um filme de Patricio Guzmán⁴⁰¹

Da metade da folha em direção à margem direita encontram-se as outras informações. Na segunda coluna,

Produzido pela Equipe do Terceiro Ano
em colaboração com o Instituto Cubano
de Arte e Industria Cinematográficos,
ICAIC, de Havana, Cuba⁴⁰²

Na terceira coluna, as informações de contato com o distribuidor, Juan José Mendy, em Madri:

Distribuição mundial:
Juan José Mendy
Padre Xifré, 3. Escritório 111
Madri 2, Espanha
Telefone (91) 416 11 57
No número de Telex
42710 Código 42-00312⁴⁰³

Analisando o cabeçalho da folha timbrada, é possível identificar que as informações sobre a última parte da trilogia são apresentadas no que foi denominada, na descrição, como primeira coluna. Além da imagem de um dos trabalhadores que aparece na narrativa fílmica, indica o título: *O Poder Popular*. O efeito da combinação entre imagem e texto é simbólico e potente: o uso de um dos protagonistas representados no documentário expressa o efeito que o título assume. A imagem e as palavras se interconectam e representam um sentido e uma intencionalidade: a representação do poder popular. Abaixo de *O Poder Popular* (o tamanho deste conjunto de letras é um pouco maior e, portanto, tem mais destaque que as informações que vem a seguir) estão colocadas duas outras informações

⁴⁰¹ Considerando a dimensão da folha em posição retrato – de aproximadamente 21x30 cm, com margem também aproximada de 0,5 cm –, a primeira coluna formada por imagem mais o texto, descontada a margem, ocupa aproximadamente 8 cm. Há um espaço de “entrelinhas” que demarca a separação do título – “*O Poder Popular*” –, do título da trilogia – “*A Batalha do Chile*” –, do nome do realizador – “Patricio Guzmán”. Ver: Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para 3ª Mostra Internacional de Cinema, de 07 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

⁴⁰² Ao transcrever o texto preocupou-se em demonstrar a distribuição das informações como dispostas na folha: em quatro linhas e com as mesmas separações das palavras.

⁴⁰³ As informações “No número de Telex” e “42710 Código 42-00312” são provenientes de um carimbo e não estão impressas na folha como as outras informações que compõem o cabeçalho e o rodapé.

essenciais: *A Batalha do Chile* e “terceira parte”. Indicando exatamente que se trata da terceira parte do documentário *A Batalha do Chile* intitulada *O Poder Popular*. As informações da primeira coluna encerram-se com o nome do diretor chileno, exilado em Cuba desde 1974: “um filme de Patricio Guzmán”. A segunda coluna complementa: a *Equipe do Terceiro Ano* como produtora e a colaboração do ICAIC. A terceira coluna indica os contatos de endereço e telefone em Madri, Espanha.

O rodapé está dividido em duas colunas⁴⁰⁴. Dispostos na mesma direção de *O Poder Popular*, no rodapé, são apresentados os títulos das duas primeiras partes da trilogia. O espaço de entrelinhas é utilizado para separar o título da trilogia – *A Batalha do Chile* – das duas primeiras partes do documentário:

A Batalha do Chile
 Primeira parte:
 A Insurreição da Burguesia
 Segunda parte:
 O Golpe de Estado

O papel timbrado destaca a terceira parte do documentário que está sendo lançado em 1979. A imagem e o texto interconectados exprimem a intencionalidade e o cabeçalho destaca e evidencia *O poder popular* que encerra a trilogia e que será distribuído e circulará pelas mostras, pelos festivais e por algumas salas de cinema. Os interessados têm no papel as principais informações do distribuidor. No rodapé, as informações sobre o documentário *A Batalha do Chile* são complementares. Os títulos das duas primeiras partes – *A insurreição da burguesia* e *O Golpe de Estado* – vêm acompanhados de informações essenciais sobre a circulação e recepção dos documentários lançados, respectivamente, em 1975 e 1976.

Na segunda coluna do rodapé, no lado direito dos títulos, estão listadas as participações em festivais internacionais e as premiações das duas primeiras partes da trilogia:

Quinzena de Cannes, Mostra de Pesaro, Fórum de Berlim 1975 e 1976.
 Volgogrado 1975, Moscou 1975, Taschkent 1976, Melbourne 1976.
 Prêmio da Associação de Críticos Franceses 1975.
 Prêmio da Crítica Cubana 1975 e 1976.
 Grande Prêmio no Festival de Grenoble 1975 e 1976.
 Grande Prêmio no Festival de Benalmádena 1976.
 Grande Prêmio do Jurado Internacional de Leipzig 1976.
 Grande Prêmio no Festival de Córdoba 1977.

⁴⁰⁴ A primeira coluna do rodapé está na mesma direção do texto da primeira coluna do cabeçalho.

Grande Prêmio no Festival de Bruxelas 1977.
International Film Seminars, Nova Iorque, 1978.

Assim como no cabeçalho, as informações textuais do rodapé trazem consigo um valor simbólico para além de uma mera composição e/ou compreensão do que é um “papel timbrado”, portador de um logotipo com dados de contato de uma empresa de produção ou distribuição cinematográfica. O conjunto que interconecta imagem e elementos textuais não é utilizado apenas para conferir credibilidade ao documento que leva a assinatura de Juan José Mendy ou promover um filme produzido pela *Equipe do Terceiro Ano*, “um filme de Patricio Guzmán”.

A moldura de informações na folha utilizada por Mendy, para datilografar suas dúvidas e intenções, endereçada à 3ª MIC, é mais que um cartão de visitas para apresentação de um filme. No rodapé, o leitor visualiza a circulação e a recepção através da listagem dos festivais internacionais de cinema que as duas primeiras partes da trilogia participaram e as premiações que receberam até 1978. O documento descrito tem como objetivo promover o filme *O Poder Popular*, que estava sendo lançado a partir de 1979, mas já indicando a monumentalidade do que estava por vir. De fato, tais informações impressas no papel emolduram o texto datilografado para o primeiro contato oficializado com Leon Cakoff, o idealizador e organizador da 3ª MIC.

O outro documento selecionado e que se propõe analisar é um conjunto de quatro páginas, sem numeração, sem título e sem autoria explícita. Acredita-se que se trata de dois documentos de duas páginas cada. Duas delas estavam grampeadas, pois no canto esquerdo há um sinal de que o grampo foi retirado. Essas duas páginas são menores que as dimensões de um papel de 21x30 cm aproximadamente. Para facilitar a leitura e a análise, uma vez que não possui um título, será denominada de “documento A”⁴⁰⁵. As outras duas páginas não têm sinal que estavam grampeadas, suas dimensões são de aproximadamente 21x30 cm, e têm informações atualizadas. Para facilitar a leitura e análise será denominada de

⁴⁰⁵ Documento “A” – sem título: apresenta a relação de premiações recebidas pelas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*, de mostras e festivais que elas participaram, de canais de televisão internacionais que exibiram os dois primeiros filmes e de países que os exibiram em salas de cinema. Sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: *A Batalha do Chile*.

“documento B”⁴⁰⁶. Em ambos os documentos não há título ou assinatura. No “documento B”, com informações atualizadas, há indicação de uma referência temporal: “agosto, 1979”. Analisando o conteúdo das quatro páginas é possível perceber que o “documento B” traz as mesmas informações listadas pelo “documento A”. No entanto, com atualizações e é incluído um novo subtítulo.

As informações dos documentos “A” e “B” e do papel timbrado, especialmente em seu rodapé, permitem vislumbrar a circularidade e a recepção das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*. Nos documentos “A” e “B” são apresentados: as premiações das duas primeiras partes da trilogia; os festivais que os dois filmes participaram com convidados (não competitivamente); os países que exibiram os dois documentários em canais de televisão; os países que exibiram *A Batalha do Chile* em salas de cinema. No “documento B” – não há sinal de que as folhas estavam grampeadas – repetem-se os quatro subtítulos, mas agora com informações atualizadas, e um novo tópico onde estão listados os próximos festivais em que o documentário foi convidado a participar no ano de 1979.

As informações parecem ter sido datilografadas na mesma máquina de escrever. Supõe-se que o “documento B”, com informações atualizadas, foi entregue em um segundo momento. Ao final há indicação de “agosto, 1979”. Cada um dos subtítulos organiza didaticamente as informações sobre o documentário que foi inscrito na 3ª MIC. Nos documentos, todos os subtítulos estão escritos com letras maiúsculas. No início de cada linha, dois “hifens” (--) são utilizados para demarcar a informação relacionada ao subtítulo. Optou-se por organizar tabelas para facilitar a visualização e a comparação das informações contidas nos dois documentos.

Tabela 1: Prêmios recebidos pelas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*⁴⁰⁷

| “Documento A” | “Documento B” |
|--|--|
| Grande Prêmio no Festival de Grenoble, França, 1975. | Grande Prêmio no Festival de Grenoble, França, 1975. |
| Grande Prêmio no Festival de Grenoble, França, 1976. | Grande Prêmio no Festival de Grenoble, França, 1976. |

⁴⁰⁶ Documento “B” – sem título: apresenta a relação de premiações recebidas pelas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*, de mostras e festivais que elas participaram, de mostras e festivais que a trilogia vai participar no ano de 1979, de canais de televisão internacionais que exibiram os dois primeiros filmes e de países que os exibiram em salas de cinema. Agosto, 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: *A Batalha do Chile*.

⁴⁰⁷ Nos documentos “A” e “B”, cada prêmio está escrito apenas com letras maiúsculas e as informações constam na primeira página de cada documento.

| | |
|---|---|
| Grande Prêmio Internacional do Jurado de Leipzig, RDA, 1976. | Grande Prêmio Internacional do Jurado de Leipzig, RDA, 1976. |
| Grande Prêmio Festival de Benalmádena, Espanha, 1977. | Grande Prêmio Festival de Bruxelas, Bélgica, 1977. |
| Grande Prêmio Festival de Córdoba, Espanha, 1977. | Grande Prêmio Festival de Benalmádena, Espanha, 1977. |
| Grande Prêmio Festival de Bruxelas, Bélgica, 1977. | Selecionada entre os melhores filmes do ano pela Crítica Cubana, 1976. |
| Menção Especial outorgada pela Associação de Crítica Norteamericana, Nova Iorque, 1978. | Selecionada entre os melhores filmes do ano pela Crítica Cubana, 1977. |
| Prêmio Novas Teixeira outorgado pela Associação Francesa de Críticos Cinematográficos, 1976. | Selecionada pela Associação de Críticos Venezuelanos entre os 10 melhores filmes do ano, 1977 |
| Selecionada entre os 10 melhores filmes do ano pela Crítica Cubana (1976 e 1977) e pela Crítica Venezuelana (1977). | Prêmio Novas Teixeira outorgada pela Associação Francesa de Críticos Cinematográficos, 1976. |
| | Menção especial outorgada pela Associação de Crítica Norteamericana, 1978. |

Fonte: MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: A Batalha do Chile.

Em relação à tabela 1, comparando as informações do “documento B” em relação ao “documento A”, é possível inferir que as alterações não são apenas de disposição da ordem em que aparecem. Como indicando anteriormente, o “documento B” tem uma referência temporal – agosto de 1979 – e revela, provavelmente, uma reelaboração da melhor forma de dispor as informações. No “documento B”, a seleção pela crítica cubana é desmembrada da crítica venezuelana e as informações passam a ocupar itens separados. Tal opção deixa mais explícito que, além de ter sido aclamada pela crítica venezuelana, no ano de 1977, foi duas vezes aclamada pela crítica cubana, nos anos de 1976 e 1977. Tal informação talvez tenha mais do que apenas um caráter didático. Desmembrar as informações pode conferir um efeito mais monumental. Há uma informação que é apresentada no “documento A”, mas que não está no “documento B”: o Grande Prêmio Festival de Córdoba, Espanha, 1977. Pode-se inferir que tenha sido um mero esquecimento.

Tabela 2: Festivais em que as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* receberam convites para serem exibidas, mas não participaram competitivamente.⁴⁰⁸

| “Documento A” | “Documento B” |
|---|---|
| Quinzena dos Realizadores, Cannes, 1975. | Quinzena dos Realizadores de Cannes, França, 1975. |
| Quinzena dos Realizadores, Cannes, 1976. | Quinzena dos Realizadores de Cannes, França, 1976. |
| Fórum de Berlim, 1975. | Fórum de Berlim, Alemanha Federal, 1975. |
| Fórum de Berlim, 1976. | Fórum de Berlim, Alemanha Federal, 1976. |
| Fórum de Berlim, 1978. | Fórum de Berlim, Alemanha Federal, 1978. |
| Seminário Internacional de Cinema, Nova Iorque, 1978. | Mostra de Pésaro, Itália, 1975. |
| Mostra de Pésaro, 1975. | Mostra de Pésaro, Itália, 1976. |
| Mostra de Pésaro, 1976. | Festival de Volgogrado, URSS, 1975. |
| Festival de Melbourne, 1976. | Festival de Taschkent, URSS, 1976. |
| Festival de Havana, 1978. | Festival de Melbourne, Austrália, 1976. |
| Festival de Amsterdam, 1978. | Mostra de Cinema Latino-americano, Venezuela, 1977. |
| Festival de Taschkent, URSS, 1976. | Mostra de Cinema Cubano, México, 1977. |
| Festival de Volgogrado, URSS, 1975. | Festival de Amsterdam, 1978. |
| Mostra de Cinema Cubano, México, 1977. | Seminário Internacional de Cinema, Nova Iorque, 1978. |
| Mostra de Cinema Latino-americano, Venezuela, 1977. | |

Fonte: MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: A Batalha do Chile.

Ao indicar a lista dos festivais que as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* participaram, ambos os documentos fazem questão de frisar “não competitivamente”. Como pode ser observado na tabela 2, comparando os dois é possível perceber que houve uma preocupação no “documento B” em especificar o país onde foram realizados alguns festivais e mostras que não tinha sido detalhado no “documento A”. No documento “B” também há inversão da ordem de alguns festivais e mostras em comparação com a ordem apresentada no “documento A”. No “documento A” consta “Festival de Havana, 1978”. Tal informação não aparece no “documento B”.

No “documento B” foi incluído um item: “próximos festivais em que os filmes foram convidados a participar”. Nesta relação consta “Festival de São Paulo, Brasil, 1979”. A partir desta informação é possível inferir que tal documento não foi organizado especificamente para ser entregue para a 3ª MIC. Estão listados também: Festival de Lille, França, 1979; Mostra de Cinema Latino-americano, Bolívia, 1979; II

⁴⁰⁸ No “documento A”, o festival ou a mostra está escrito em letras minúsculas e maiúsculas apenas no início dos substantivos próprios. Tais informações estão na primeira e na segunda página. No “documento B”, tudo está escrito em maiúscula. As informações estão na primeira página.

Festival de Cinema Latino-americano, Cuba, 1979; Festival de Leipzig, RDA, 1979; Festival de San Sebastian (Seção Informativa), Espanha, 1979; Festival de Benalmádena, Espanha, 1979.⁴⁰⁹

Em relação ao festival de cinema em Cuba cabe uma observação. Entre os dias 3 e 10 de dezembro de 1979 ocorreu o 1º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano de Havana. Comparando as informações dos documentos “A” e “B”, há referência à participação das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* terem participado do “Festival de Havana”, em 1978. Esta informação não se repete no “documento B”. No entanto, o mesmo documento projeta a participação do documentário no “2º Festival de Cinema Latino-americano” em Cuba, em 1979.

Independente dos equívocos, das confusões e dos esquecimentos, os documentos “A” e “B” são muito interessantes para pensar a circulação e a recepção da trilogia *A Batalha do Chile*. A relação dos festivais e das mostras onde as duas primeiras partes do documentário foram exibidas e as premiações que colecionavam até agosto de 1979 oferecem um panorama da dimensão histórica adquirida pela produção da *Equipe do Terceiro Ano*. Pode-se inferir que Patricio Guzmán e Juan José Mendy fazem questão de reforçar essa dimensão que acompanha *O Poder Popular* (1979) tanto na elaboração cirúrgica do papel timbrado quanto dos documentos “A” e “B” enviados à organização da 3ª MIC. Tal documento não era um dos requisitos para inscrição de um filme na MIC, mas tal relação e as informações, especialmente, no rodapé do papel timbrado são elementos de construção da monumentalidade da trilogia em 1979. Projetar a indicação dos festivais e das mostras que *A Batalha do Chile* participaria naquele ano provavelmente faz parte de tal processo de construção.

Em sua tese de doutorado, Fabio Monteiro (2022) trabalha com a hipótese de que as entrevistas de Patricio Guzmán são, ao longo do tempo, espaços de autodimensionamento da sua própria cinematografia. Analisando o papel timbrado utilizado para correspondências oficiais pelo distribuidor de *O Poder Popular* (1979) e das outras duas partes da trilogia – *A insurreição da burguesia* (1975) e *O Golpe de Estado* (1976) – e os documentos aqui nomeados como “A” e “B” podem refletir a monumentalidade e, ao mesmo tempo, o autodimensionamento sugerido por Monteiro (2022).

⁴⁰⁹ Estas informações estão escritas apenas com letras maiúsculas e constam na primeira página do “documento B”.

Os documentos “A” e “B” ainda oferecem um panorama da circulação de *A Batalha do Chile* até agosto de 1979 para além das mostras e dos festivais de cinema. Ambos listam países que exibiram a trilogia na televisão.⁴¹⁰ Na tabela 3 é possível identificar o uso da expressão genérica “televisão” e a nacionalidade para indicar onde as duas primeiras partes do documentário de Patricio Guzmán foram exibidos. Não há indicação precisa do canal ou canais que incluíram em sua programação o documentário.

Tabela 3: Países que exibiram em canais de televisão as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*⁴¹¹

| “Documento A” | “Documento B” |
|---------------------------------------|---|
| Televisão Sueca, 1976. | Televisão Cubana, 1976, 1977, 1978, 1979. |
| Televisão Sueca, 1977. | Televisão Sueca, 1976. |
| Televisão Holandesa, 1977. | Televisão Sueca, 1977. |
| Televisão Cubana, 1978. | Televisão Finlandesa, 1976. |
| Televisão Finlandesa, 1976. | Televisão Norueguesa, 1976. |
| Televisão Norueguesa, 1976. | Televisão Norueguesa, 1977. |
| Televisão Alemanha Democrática, 1978. | Televisão Alemanha Democrática, 1977. |
| Televisão Iugoslava, 1977. | Televisão Iugoslava, 1977. |
| | Televisão Búlgara, 1977. |

Fonte: MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: A Batalha do Chile.

Comparando as informações extraídas dos documentos “A” e “B” (tabela 3), é possível identificar que, na versão referenciada como de agosto de 1979, na Noruega, os filmes foram exibidos na televisão também em 1977. No caso de Cuba, há indicação de que os filmes foram exibidos entre 1976 e 1979. Em relação à televisão da RDA há uma discrepância nas datas: no “documento A” indica-se o ano de 1978 e no “documento B”, 1977. Talvez tenha sido apenas um erro de datilografia. No “documento B” foi incluída a televisão da Bulgária.⁴¹²

Ainda em relação à circulação de *A Batalha do Chile*, os documentos “A” e “B” indicam os países que a exibiram em salas de cinemas (ver tabela 4).

⁴¹⁰ Em ambos, tais informações estão na segunda página.

⁴¹¹ Nos documentos “A” e “B” as informações listadas constam na segunda página. É possível observar que no documento “B” há atualização e modificação de informação. Além de incluir a exibição na televisão da Bulgária, inclui novos anos de exibição na televisão em Cuba e modifica a data de exibição na Finlândia.

⁴¹² Em Guzmán (2020, p. 196), consta que os seguintes países divulgaram o documentário em canais de televisão: Cuba, Espanha, Venezuela, Alemanha Oriental (RDA), Alemanha, França, Polônia e Itália.

Tabela 4: Países que exibiram *A Batalha do Chile* em salas de cinema.⁴¹³

| “Documento A” | “Documento B” |
|----------------------------------|-------------------|
| França | Estados Unidos |
| Bélgica | França |
| Argélia | Espanha |
| Canadá | Argélia |
| Suíça | Canadá |
| Alemanha Oriental ⁴¹⁴ | Inglaterra |
| Cuba | Suíça |
| Espanha | Áustria |
| Inglaterra | Alemanha Oriental |
| Austrália | Cuba |
| Irã | Austrália |
| Dinamarca | Irã |
| Bulgária | Dinamarca |
| Venezuela | Venezuela |
| Etiópia | Moçambique |
| Moçambique | Angola |
| Angola | Benin |
| | Bélgica |
| | Holanda |

Fonte: MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: *A Batalha do Chile*.

Comparando os documentos “A” e “B”, que listam os países que exibiram *A Batalha do Chile* em salas de cinema (ver tabela 4), há desencontros de informações. No “documento A” constam Bulgária e Etiópia, que não se repetem no “documento B”. Já no “documento B” constam Estados Unidos, Áustria, Benin e Holanda, que não aparecem no “documento A”⁴¹⁵. Em entrevista à revista *Jeu de Paume*, em 2012, Patricio Guzmán afirmou que a distribuição da trilogia atingiu 37 países que a exibiram em salas de cinema.

Como apontado anteriormente, o regulamento da 3ª MIC exigia a entrega de alguns materiais referentes ao filme inscrito: 3 fotografias de cenas do filme, a ficha

⁴¹³ Nos documentos “A” e “B” as informações listadas constam na segunda página. Foi mantida a ordem listada nos documentos.

⁴¹⁴ No documento é referenciada como Alemanha Federal.

⁴¹⁵ O site oficial de Patricio Guzmán, consultado em 2018, e que hoje está desativado, constavam os países: Argélia, Austrália, Alemanha, Bélgica, Benin, Bulgária, Canadá, Cuba, Dinamarca, Equador, Espanha, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Finlândia, França, Granada, Índia, Irã, Irlanda, Itália, Jamaica, México, Moçambique, Nova Zelândia, Nicarágua, Noruega, Porto Rico, Suécia, Suíça, Holanda, Venezuela, Iugoslávia e Alemanha Oriental (RDA). O link era: <https://www.patricioguzmán.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>. Em Guzmán (2020, p. 196) estavam listados: Argélia, Austrália, Bélgica, Benin, Bulgária, Canadá, Cuba, Dinamarca, Equador, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Finlândia, França, Granada, Índia, Irã, Irlanda, Itália, Jamaica, México, Moçambique, Nova Zelândia, Nicarágua, Noruega, Porto Rico, Suécia, Suíça, Holanda, Venezuela, Iugoslávia e Alemanha Oriental (RDA).

técnica completa com resumo do argumento e a biografia do realizador. No Centro de Pesquisa do MASP, no acervo da Mostra Internacional de Cinema em São Paulo organizou um dossiê sobre *A Batalha do Chile*. O volume de fontes documentais é imenso e variado. No dossiê estão arquivadas fotocópias de material de imprensa internacional com artigos sobre as duas primeiras partes do documentário. Como esse tipo de material não era requisito para inscrição na 3ª MIC pode-se inferir que ao reuni-las e enviá-las à organização da mostra apresenta-se um panorama da distribuição e recepção do documentário.

Além de material de imprensa internacional, está arquivado um folder de divulgação dos dois filmes lançados antes de 1979 e outro, mais elaborado e completo de divulgação de *O Poder Popular*. As informações solicitadas – sinopse e argumento e biografia do realizador – estavam no interior do folder. O mesmo folder foi encontrado no acervo do ICAIC. No dossiê “*A Batalha do Chile*” estão armazenadas as fotografias enviadas como condição para inscrição do filme. O folder e as fotografias serão analisados no próximo segmento desse capítulo.

5.4 O ITINERÁRIO DA TRILOGIA *A BATALHA DO CHILE*: ENTRE MADRID, SÃO PAULO E HAVANA

Na carta de 7 de julho de 1979, Juan José Mendy solicitava o regulamento, as modalidades de inscrição, os critérios de seleção dos filmes e a forma de envio das cópias. Em anexo, encaminhava a ficha técnica e “informação geral sobre a trilogia”. Como demonstrado anteriormente, quando Mendy revela intenção de inscrever o filme da *Equipe do Terceiro Ano*, as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* já haviam circulado pelos festivais internacionais e acumulado premiações e menções de destaque.

A resposta de Leon Cakoff foi enviada no dia 23 daquele mês. Logo no primeiro parágrafo, Cakoff não esconde sua exaltação: “Nenhuma adesão até o momento entusiasmou-nos mais do que esta! *[sic]* Em verdade, pensamos muito em ‘A Batalha do Chile’, mas não conseguimos contactar *[sic]* os responsáveis da *[sic]* produção...”.⁴¹⁶ Em meio às anotações encontradas na caixa da 1ª MIC (1977), uma lista com o título “Filmes cubanos”. As anotações ocupam folha, frente e verso, são

⁴¹⁶ Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, de 23 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

manuscritas com caneta vermelha e indicam detalhes dos filmes listados. Além dos filmes, há a indicação de um nome: “p/ Helena”. No final, uma saudação, outro nome e um recado: “um abraço”, “Petroni” e “PS: qualquer dúvida me telefone”. O primeiro filme da lista é justamente *A Batalha do Chile*. Ao lado do título em português, entre parênteses, o título original e outros detalhes:

A BATALHA DO CHILE (La Batalla de Chile)
 1ª, 2ª e 3ª partes
 duração de cada uma: 90 minutos
 branco e preto
 DIRETOR: Patricio Guzmán
 35mm
 Metragem de cada parte: 2600m⁴¹⁷

Apesar do documento estar arquivado na caixa da 1ª MIC, acredita-se que ele deve ter sido classificado de tal forma por engano e que pertença ao acervo da terceira edição.⁴¹⁸ A anotação inclui ainda os filmes: *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega; *55 irmãos (Cincuenta Y Cinco Hermanos)*, 1978), de Jesus Diaz; *Memórias do Subdesenvolvimento (Memorias del Subdesarrollo)*, 1968), de Tomás Gutiérrez Alea; *79 primaveras* (1969), de Santiago Alvarez; *Semeio vento em minha cidade (Siembro viento en mi ciudad)*, 1979), de Fernando Pérez. Todos foram exibidos na 3ª MIC. Os dois últimos são curta-metragem.⁴¹⁹ De acordo com o documento de Demonstrativo de Bilheteria, organizado e assinado pelo administrador Darey Freire Bullos, no dia 20 de outubro, depois das duas sessões de *Retrato de Teresa*, à meia-noite, foi exibido o desenho animado cubano Elpidio Valdes, de Juan Padron.⁴²⁰

Não foi possível estabelecer com precisão se a lista de filmes foi feita antes ou depois do contato de Mendy. No entanto, ela indica que a intenção de Leon

⁴¹⁷ Anotação “Filmes cubanos”. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Anotações.

⁴¹⁸ Corrobora com a ideia de o documento ter sido classificado por engano o fato de que no acervo da 3ª MIC (1979), na caixa 10, pasta “Anotações” foi encontrada outra folha com anotações frente e verso com grafia muito parecida, com mesmo padrão de escrita e com o que parece ser a mesma tinta de caneta.

⁴¹⁹ Os filmes de Pastor Vega e Jesus Diaz concorreram através do voto popular. O de Tomás Gutiérrez Alea foi apenas exibido assim como as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*, pois não se enquadravam no requisito da data estipulada pelo regulamento. Os de curta-metragem também participavam da parte informativa. No documento, todos os filmes tinham indicação da metragem.

⁴²⁰ Demonstrativo de Bilheteria da 3ª MIC (4 páginas), organizado pelo administrador Darey Freire Bullos, 5 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria.

Cakoff de incluir filmes cubanos era conhecida. Provavelmente Petroni apresentou na anotação uma lista de sugestões ou uma síntese dos filmes cubanos que seriam exibidos na 3ª MIC. Cakoff intentava desde a primeira edição da MIC, em 1977, garantir a presença de filmes cubanos. Ao retomar o relatório da 3ª MIC, já citado anteriormente, a inserção de filmes cubanos preenchia a lacuna dos “cinemas ausentes” no mercado nacional e aqui explicitava “como os de certos países do mundo comunista”.⁴²¹ Cuba não era apenas um “país comunista”. A revolução cubana representava um ponto de inflexão nas relações internacionais e na política externa mais agressiva dos Estados Unidos em relação à América Latina. A presença de *A Batalha do Chile* é um indício que parece avançar para além da intencionalidade de exibir filmes cubanos na MIC. Tratava-se de um filme com explícito teor político. Ele estava ancorado e era representativo do complexo contexto da Guerra Fria Interamericana e apresentava uma narrativa contra hegemônica do evento histórico ocorrido no Chile em setembro de 1973. A trilogia ainda se enraizava e trazia consigo o referencial do local emblemático de sua montagem: o ICAIC, em Cuba.

Na Programação da 3ª MIC, o texto que acompanhava a data e horário de exibição das duas primeiras partes deixava, em certa medida, explícito o teor político e o simbolismo de *A Batalha do Chile* para a América Latina em pleno contexto da Guerra Fria. Na primeira parte do texto informativo, ao espectador era esclarecido que se trata de uma trilogia com quatro horas e meia de duração “sobre os fatos que precederam a queda de Allende”. No entanto, indica que “as vinte horas de material filmado saíram clandestinamente do Chile”. Há detalhes sobre o processo de filmagens realizado por uma equipe de apenas cinco pessoas, “sem experiência previa e com equipamento limitado”. E completa que os envolvidos “se propuseram a fazer um trabalho de análise política”.⁴²²

Além de apresentar o tema central da trilogia – “os fatos” que desencadearam a “queda” de Salvador Allende no Chile – o texto indica que os espectadores terão a oportunidade de assistir uma “análise política” do acontecimento histórico. O material filmado – que totalizava 20 horas de registro de

⁴²¹ Relatório – 3ª Mostra Internacional de Cinema. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação.

⁴²² Programação – 3ª MIC de 17 a 31 de outubro de 1979, 19 páginas. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação. O texto citado consta na p. 15 do documento.

imagens – foi retirado de forma clandestina do Chile. Apesar de não dar maiores informações sobre do processo de retirada, fica implícito ao espectador que as imagens que serão apresentadas pela trilogia de Patricio Guzmán têm valor histórico e político. A expressão “clandestinamente” traz em si um significado político para os brasileiros que compartilham a experiência de viver sob um Estado autoritário.

Como demonstrado no primeiro capítulo, Olivier Compagnon interpreta que o Golpe de Estado no Chile, em 11 de setembro de 1973, foi um “evento-mundo”. Entre seus argumentos, a confluência entre a tragédia política – destruição de um regime democrático – e pessoal – a morte de Salvador Allende –, a rede de solidariedade internacional às vítimas e aos exilados chilenos e o impacto social das imagens compartilhadas internacionalmente permitem que o evento histórico seja interpretado dessa maneira. Nesse sentido, os espectadores brasileiros estariam sendo convidados a apreciar uma obra cinematográfica em toda sua carga política e que seria exibida depois de passar pelo crivo da censura prévia.

Na sequência, o texto destacava elementos característicos do terrorismo de Estado implantado no Brasil, desde 1964, e no Chile, desde 1973: “Quatro dos cineastas permaneceram algum tempo detidos. O operador de câmera está desaparecido desde a sua prisão”. Os mecanismos de repressão, censura e violação dos direitos humanos eram experiências compartilhadas pelos espectadores brasileiros. A condição de “detido-desaparecido” do operador de câmera Jorge Müller será apresentada também pela imprensa, conforme será analisado no próximo segmento do capítulo. A segunda parte do texto informativo, recorrendo à citação direta dos realizadores, deixava evidente o processo do Golpe de Estado e os envolvidos diretamente: as camadas burguesas da sociedade e o “imperialismo” estadunidense.

Na 1ª parte, “A insurreição [*sic*] da burguesia”, segundo os realizadores é conduzida uma “descrição e análise do plano insurrecional [*sic*] que o imperialismo e a burguesia põem em prática para derrubar o governo Allende, com o testemunho paralelo das mobilizações populares realizadas pela esquerda para tentar deter a escalada golpista”. Na 2ª parte, “O golpe de Estado”, constitui-se uma “exposição dialética das contradições no interior da esquerda chilena e, ao mesmo tempo, uma perspectiva e análise da última ofensiva imperialista contra o processo revolucionário durante o governo Allende”.⁴²³

⁴²³ Programação – 3ª MIC de 17 a 31 de outubro de 1979, 19 páginas. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação. O texto citado consta na p. 15 do documento.

O recurso da utilização da citação dos realizadores reforça o papel de “testemunha ocular” da história, pois observaram, experienciaram, registraram e interpretaram o processo histórico ocorrido no Chile. Segundo os realizadores, a primeira parte seria uma descrição e análise das ações e movimentações da burguesia e do imperialismo e da resistência dos grupos de esquerda que compunham a base do governo da UP. A segunda parte, apresentaria as contradições dialéticas da realidade chilena e uma análise dos últimos recursos da ofensiva imperialista. A palavra “imperialismo” traz consigo toda a carga política de denúncia das ações dos Estados Unidos, a partir dos anos 1960, que orientaram, financiaram e mobilizaram forças, alicerçando e arquitetando movimentos golpistas ao lado das forças armadas e das camadas privilegiadas da sociedade latino-americana. Os espectadores brasileiros também compartilhavam da mesma experiência das teias do golpismo.

De acordo com o texto informativo, a terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* – “traça um panorama de todas as organizações de base que surgiram durante o último ano de governo da Unidade Popular”. Trata-se de uma apresentação sintética do conteúdo. Observa-se que não há indicação de processo de análise, como explorado em relação às duas primeiras partes da trilogia. Além disso, a programação informa que a terceira parte estava inscrita para a “competição”, ou seja, a avaliação do público. Como dito anteriormente, o documentário *A Batalha do Chile* era apresentado ao público brasileiro como um sucesso cinematográfico internacional. Neste sentido, e para exemplificar os objetivos da MIC – mostrar ao público brasileiro um panorama das cinematografias que circulavam nos festivais internacionais –, a programação indicava as premiações das duas primeiras partes do documentário: nos festivais de Grenoble (1975), Leipzig (1975-1976), Bruxelas (1977) e Benalmadena (1977). E, ao final, ainda lançava uma importante informação: “versão integral (3 partes) em primeira exibição na América do Sul”. Indicar as premiações e informar sobre a primeira exibição na América do Sul da versão integral da trilogia, reforçava os propósitos de vanguarda da MIC.⁴²⁴

⁴²⁴ Programação – 3ª MIC de 17 a 31 de outubro de 1979, 19 páginas. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação. O texto citado consta na p. 16 do documento.

Retomando a carta enviada por Mendy, em 7 de julho, as dúvidas enunciadas – especialmente sobre as modalidades de inscrição e os critérios de seleção dos filmes – estão sobrecarregadas dos trâmites de inscrição e seleção dos tradicionais e consagrados festivais cinematográficos internacionais. A resposta de Cakoff, em parte, representa os propósitos da MIC: se desvencilhar dos modelos impostos por tais eventos porque todos os esforços convergiam para o público. No texto, informa que o regulamento é “muito simples, conforme pode verificar”. Em relação à inscrição das três partes de *A Batalha do Chile*, responde afirmativamente – “não há o que contestar: é claro que aceitamos”.⁴²⁵ Por mais que não tenha ficado explícito em suas palavras, de acordo com o regulamento, conforme indicando anteriormente, para concorrer com voto do júri popular os filmes deveriam ter sido “concluídos em data posterior a janeiro de 1977”.⁴²⁶

Em relação ao traslado do filme, Cakoff informa que o MASP ficaria responsável pelas despesas de expedição. Ao final, indaga sobre o interesse e a possibilidade do realizador Patricio Guzmán participar da 3ª MIC: “temos a promessa de uma passagem aérea de cortesia (pela Luftansa) e gostaríamos de utilizá-la com o Sr. Guzmán”. Ao mesmo tempo, Cakoff antecipa desculpas caso a proposta não se concretize e explica: “lutamos por esta organização com poucos recursos ao mesmo tempo que não queremos desviar verbas públicas para promover festivais mundanos dos tipos que bem conhecemos”.⁴²⁷ No texto, Cakoff novamente reforça que o espírito da MIC não se alimenta dos propósitos que orientam os consagrados festivais internacionais com vultuosos investimentos que privilegiam o que denomina recorrentemente como mundanos.

O registro dos próximos contatos com Mendy ocorrem por telegramas. No dia 03 de setembro, Cakoff solicita que o distribuidor de *A Batalha do Chile* confirme o envio de cópia da trilogia e que encaminhe as três fotos solicitadas como requisito

⁴²⁵ Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, de 23 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

⁴²⁶ Regulamento (3ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Regulamento.

⁴²⁷ Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, de 23 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

de inscrição, conforme o regulamento da 3ª MIC.⁴²⁸ Cinco dias depois, Mendy responde com outro telegrama comunicando o encaminhamento do material publicitário e que a cópia das três partes do documentário seria expedida posteriormente. Neste documento, há a anotação a lápis do número de telefone de Patricio Guzmán.⁴²⁹

Provavelmente, entre a carta de 7 de julho e o telegrama de 8 de setembro, Cakoff e Mendy conversaram por telefonemas. Essa informação não pode ser precisada com exatidão. No entanto, uma correspondência enviada por Patricio Guzmán no dia 10 de setembro, fica evidente que o distribuidor, o realizador e o organizador da 3ª MIC mantiveram conversas por telefone. Naquele momento, Patricio Guzmán já havia deixado Havana e residia em Madri. O endereço utilizado na citada correspondência era na Rua Xifré, em Madri. Logo no início do corpo do texto da carta, uma menção e uma indagação sobre outras correspondências enviadas pelo distribuidor de *A Batalha do Chile* e pelo cineasta:

Querido Leon,
Somente umas palavras de afeto e amizade.
Faz mais de 10 dias te enviamos outro envelope como este. Haverá chegado?⁴³⁰
Também te enviei uma carta, dizendo-te que já estávamos pedindo as cópias ao laboratório.
Bom, já temos as três cópias em 35 mm de cada uma das partes: “A insurreição da burguesia”, “O golpe de Estado” e “O Poder Popular”, que formam a trilogia “A Batalha do Chile”.
Enviamos estas copias ao endereço que me disseste por telefone.⁴³¹

As supostas correspondências que Guzmán se refere na sua carta do dia 10 de setembro não foram localizadas no material pesquisado (as doze caixas das três

⁴²⁸ Telegrama de 3ª Mostra Internacional de Cinema para Juan José Mendy, de 3 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

⁴²⁹ Telegrama de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para 3ª Mostra Internacional de Cinema, de 8 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

⁴³⁰ No texto original em espanhol Guzmán escreve: “Hace más de 10 días te enviamos outro **sobore** como éste. Habrá llegado?”. Na carta está escrito “sobore”, provavelmente um erro de datilografia, talvez quisesse escrever “sobre”.

⁴³¹ Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 10 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê A Batalha do Chile, Material de Imprensa. Uma observação se faz importante: pela lógica de organização do Centro de Pesquisa do MASP e do Acervo da MIC a correspondência de Patricio Guzmán deveria estar localizada na Pasta Correspondência Recebida. No entanto, optou-se em registrar o local exato onde foi localizado o documento.

primeiras edições da MIC), apenas o supracitado telegrama de Mendy enviado no dia 8 de setembro. Segundo Patricio Guzmán, as cópias das três partes de *A Batalha do Chile* já estavam prontas e tinham sido expedidas para o endereço informado pelo próprio Cakoff por meio de ligação telefônica.

A correspondência de Patricio Guzmán oferece um panorama da circulação de *A Batalha do Chile*, especialmente da última parte da trilogia, *O Poder Popular*. Guzmán informa que “esta é a primeira vez que ‘A Batalha’ se apresenta na América do Sul e também é a primeira vez que estreiam as três partes juntas em um país”. Esse importante esclarecimento foi inserido na programação, conforme análise anterior. Na carta, a parte do texto está, na margem esquerda, demarcada à caneta por uma “{” (chave) e acompanha a seguinte anotação manuscrita (que ocupa a margem esquerda): “é melhor programar a primeira e a segunda parte juntas, no mesmo dia. E a terceira à parte. As mais ‘espetaculares’ (se a palavra cabe) são as duas primeiras”.⁴³²

A partir das informações fornecidas por Patricio Guzmán, a exibição da trilogia *A Batalha do Chile* em São Paulo, durante a 3ª MIC, foi bastante significativa. Seria a primeira vez que a terceira parte, *O Poder Popular* (1979), seria exibida na América do Sul. E, ao mesmo tempo, a primeira vez que as três partes seriam apresentadas conjuntamente em um país. De acordo com a documentação consultada, ao sistematizar a programação, os organizadores da 3ª MIC levaram em consideração a orientação dada pelo próprio realizador. Importante reforçar que na concepção do próprio diretor, as duas primeiras partes da trilogia constituíam um material bastante significativo. Ou em suas próprias palavras, “espetaculares”. Talvez justamente essa concepção de Guzmán tenha servido de orientação para compor o texto que acompanhava a apresentação das duas primeiras partes da trilogia na programação. Conforme analisado anteriormente, o texto na programação explorava as citações diretas dos realizadores, o que talvez agregasse mais monumentalidade às imagens apresentadas no documentário.

No domingo, dia 28 de outubro, *A Insurreição da Burguesia* e *O Golpe de Estado* foram exibidas no Auditório do MASP, respectivamente, às 18 horas e às 22 horas. A terceira parte, *O Poder Popular*, foi exibida no dia 29 em duas sessões, às

⁴³² Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 10 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê A Batalha do Chile, Material de Imprensa.

19 horas e às 22 horas, no mesmo local. No domingo, dia 28, de acordo com os dados da bilheteria, 720 pessoas assistiram *A Insurreição da Burguesia* e 313 pessoas, *O Golpe de Estado*. Na segunda-feira, dia 29, *O Poder Popular* foi assistido por 627 espectadores nas sessões das 19 horas (330) e das 22 horas (297).⁴³³

Comparando com a bilheteria de outros filmes exibidos na 3ª MIC, o público que assistiu a trilogia foi significativo. Conforme pode ser observado na tabela 5, *A Batalha do Chile* foi apreciada por um público de 1660 espectadores. Este número foi superado apenas pelo polêmico filme japonês *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima⁴³⁴. Para composição da tabela 5 foram selecionados os filmes com maior número de espectadores. Nela é possível identificar que o filme cubano *Retrato de Teresa* também obteve um considerável público espectador. Ao final da 3ª MIC, o público elegeu como melhor filme *A doutrinação de Vera*, de Pal Gabor (com 80.74 pontos). O filme húngaro também foi apreciado como melhor filme pelo voto da crítica. Em segundo lugar, o público escolheu *Hair*, de Miloš Forman (com 80.54 pontos). *A Batalha do Chile – parte 3, O Poder Popular –* ficou com o terceiro lugar (com 80.39 pontos).⁴³⁵

Tabela 5: Maiores bilheterias durante a 3ª MIC⁴³⁶

| Título | Data | Sessão | Ingressos | Convites | | Total |
|---------------------------------|-------|--------|-----------|----------|-----|-------|
| <i>O império dos sentidos</i> | 18/10 | 19h | 700 | 30 | 730 | 1847 |
| | | 22h | 700 | 30 | 730 | |
| | | 24h | 357 | 30 | 387 | |
| <i>A Batalha do Chile (I)</i> | 28/10 | 18h | 690 | 30 | 720 | 1660 |
| <i>A Batalha do Chile (II)</i> | | 22h | 283 | 30 | 313 | |
| <i>A Batalha do Chile (III)</i> | 29/10 | 19h | 300 | 30 | 330 | |
| <i>A Batalha do Chile (III)</i> | 29/10 | 22h | 267 | 30 | 297 | |
| <i>Retrato de Teresa</i> | 20/10 | 19h | 592 | 30 | 622 | 1393 |
| | | 22h | 668 | 30 | 698 | |

⁴³³ Demonstrativo de Bilheteria da 3ª MIC (4 páginas), organizado pelo administrador Darey Freire Bullos, 5 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria.

⁴³⁴ Os debates e a censura ao filme foram explorados pela imprensa. As sessões chegaram a ser suspensas e o público organizou um abaixo assinado exigindo a exibição do filme.

⁴³⁵ Classificação dos filmes da IIIª [sic] Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Resultado.

⁴³⁶ Para compor a tabela considerou-se os filmes com maiores bilheterias durante a 3ª MIC. Incluíram-se as bilheterias dos filmes classificados pelo voto do público.

| | | | | | | |
|------------------------------|-------|-----|-----|----|-----|------|
| | 21/10 | 10h | 43 | 30 | 73 | |
| <i>Hair</i> | 31/10 | 19h | 722 | 30 | 752 | 1371 |
| | | 22h | 589 | 30 | 619 | |
| <i>A árvore dos Tamancos</i> | 16/10 | 18h | 638 | 30 | 668 | 1166 |
| | | 21h | 468 | 30 | 498 | |
| <i>Renaldo e Clara</i> | 26/10 | 19h | 558 | 30 | 588 | 1133 |
| | | 23h | 515 | 30 | 545 | |
| <i>A doutrinação de Vera</i> | 27/10 | 19h | 383 | 30 | 413 | 820 |
| | | 22h | 377 | 30 | 407 | |

Fonte: MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria.

No caso de *A Batalha do Chile*, o maior público espectador foi registrado na exibição da primeira parte da trilogia, *A insurreição da burguesia*. Deve-se levar em consideração que a sessão ocorreu às 18 horas, em um domingo. No entanto, provavelmente a temática – um documentário sobre o Golpe de Estado no Chile seis anos antes – deve ter atraído o público, especialmente se considerado o contexto político e cultural experienciado no Brasil desde 1964. As participações em festivais internacionais de cinema e as premiações que acumulava até outubro de 1979 devem também ter sido outro atrativo para os espectadores. Mais de 1.000 pessoas assistiram as duas primeiras partes da trilogia da *Equipe do Terceiro Ano*. A terceira parte do documentário foi exibida em sessões na segunda-feira e pouco mais de 600 pessoas apreciaram a obra e a avaliaram, conquistando o terceiro lugar na predileção do público. Apenas a terceira parte da trilogia participava da mostra competitiva. As duas primeiras partes, conforme apresentado anteriormente, participaram da parte informativa da 3ª MIC, pois haviam sido produzidas antes de janeiro de 1977, data limite estabelecida pelo regulamento.

Outros dois filmes que se destacaram nos dados da bilheteria foram *A árvore dos tamancos*, que estava prevista para participar da 2ª MIC. No entanto, os tramites legais de entrada e de certificação da censura não foram realizados em tempo hábil. O filme de Ermanno Olmi foi apresentado na pré-estreia da 3ª MIC. *Renaldo e Clara* era um filme dirigido e estrelado por Bob Dylan.

Tabela 6: Bilheteria dos filmes classificados segundo escolha do público na 3ª MIC

| | Título | Data | Sessão | Ingressos | Convites | | Total |
|----|------------------------------------|-------|--------|-----------|----------|-----|-------|
| 1° | <i>A doutrinação de Vera</i> | 02/11 | 19h | 609 | 30 | 639 | 1220 |
| | | | 22h | 551 | 30 | 581 | |
| 2° | <i>Hair</i> | 01/11 | 16h | 121 | 30 | 151 | 385 |
| | | | 22h | 204 | 30 | 234 | |
| 3° | <i>A Batalha do Chile</i> (III) | 01/11 | 13h | 40 | 30 | 70 | 258 |
| | | | 19h | 158 | 30 | 188 | |

Fonte: MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria.

Em relação às exibições dos três primeiros classificados de acordo com a escolha do público da 3ª MIC, os dados de bilheteria podem ser observados na tabela 6. O público espectador de *A Batalha do Chile* foi consideravelmente menor em comparação com *A doutrinação de Vera*. O público que assistiu à exibição no dia 2 de novembro foi maior que o registrado na estreia do filme, no sábado, dia 27 de outubro.

Conforme foi apontado anteriormente, na carta para Mendy, Cakoff anunciou a possibilidade e a promessa de uma passagem cortesia oferecida pela companhia aérea Luftansa. Na ocasião, consultou o distribuidor de *A Batalha do Chile* sobre o interesse de Patricio Guzmán participar presencialmente da 3ª MIC. Ao final de sua correspondência do dia 10 de setembro, Guzmán toca no assunto: “Esperançoso que você possa nos enviar duas passagens. Sei que é difícil. Mas tente fazer o esforço”.⁴³⁷ Conforme apresentado anteriormente, as dificuldades financeiras acompanhavam a proposta da MIC. Sem o investimento de capital privado ou público, era difícil para a MIC acompanhar a lógica de organização dos eventos cinematográficos consagrados. Aqueles dispunham de recursos para garantir um desfile de estrelas nos seus tapetes vermelhos, custeando a presença de realizadores e distribuidores.

Antes de serem exibidas na MIC, as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* foram apresentadas em diversos festivais e mostras internacionais, conforme demonstrado no segmento anterior do capítulo. Provavelmente essas experiências

⁴³⁷ Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 10 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê A Batalha do Chile, Material de Imprensa.

tenham proporcionado convites para Patricio Guzmán acompanhar seus filmes. Quando Cakoff anuncia a promessa de uma passagem cortesia e que os organizadores tinham interesse em sua presença na MIC, Guzmán sugere mais esforços para custear duas passagens. A outra provavelmente para o distribuidor, Juan José Mendy⁴³⁸. Ao final de sua carta, Guzmán solicita “por favor, envie-me um telegrama quando receber esses materiais”.⁴³⁹

No dia 21 de setembro, Cakoff enviou um telegrama a Patricio Guzmán comunicando o recebimento da cópia de *A Batalha do Chile*. Informa também ter conseguido apenas uma passagem para o trajeto Madri-Frankfurt-São Paulo e alojamento para 7 dias.⁴⁴⁰ No dia 25, Mendy solicita que Cakoff envie a passagem para Guzmán e programe a exibição de *A Batalha do Chile* para segunda metade da 3ª MIC.⁴⁴¹ Conforme apresentado anteriormente, a hospedagem de Patricio Guzmán seria no *Delphin Hotel*, entre os dias 25 e 31 de outubro. Em conversas com o diretor do hotel Ricardo Roman, os organizadores da MIC conseguiram um desconto de 50% no valor das diárias de dois apartamentos. De acordo com as anotações no corpo da correspondência, um seria para Pal Gabor, diretor de *A doutrinação de Vera*, e o outro para Patricio Guzmán.

No entanto, no dia 26 de outubro, Patricio Guzmán enviou telegrama para Cakoff, comunicando que estava impossibilitado de comparecer à 3ª MIC. Faz referência a uma conversa por telefone em que explicou os motivos que o impediam de vir ao Brasil.⁴⁴² Para tentar compreender a ausência de Patricio Guzmán, torna-se fundamental contextualizar e historicizar aquele momento da biografia do diretor chileno.

⁴³⁸ Trata-se aqui de uma mera suposição. Segundo Joly (p. 260-261), à época, Guzmán havia iniciado um relacionamento com a atriz chilena, também exilada, Gloria Laso, que morava em Madri. Laso foi presa pela DINA, em 1974. Em 1975, deixou o Chile, retornando ao seu país natal apenas em meados da década de 1980. Talvez a segunda passagem fosse para sua companheira Gloria Laso.

⁴³⁹ Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 10 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê A Batalha do Chile, Material de Imprensa.

⁴⁴⁰ Telegrama de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, de 21 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

⁴⁴¹ Telegrama de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 25 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

⁴⁴² Telegrama de Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de outubro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Conforme apresentado no capítulo anterior, o extenuante trabalho de montagem das duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* e as viagens entre Havana e a Europa (1975-1977) para divulgar o documentário, associados à pressão emocional e física da condição do exílio, resultaram em graves problemas de saúde para Guzmán.⁴⁴³ A partir de 1978, voltou a envolver-se com a produção da terceira parte do documentário.⁴⁴⁴ Em 1979, com a trilogia finalizada, o peso da realidade acometeu Guzmán: “Na realidade eu vivi uma espécie de limbo durante seis ou sete anos. Quando terminou *A Batalha do Chile* saí da mesa de montagem e durante muito tempo não sabia onde estava” Ricciarelli (2011, p. 155). Somou-se a isso o fim do seu casamento.⁴⁴⁵ As palavras de Guzmán, em entrevista a Ricciarelli, sintetizam esse momento:

ao final me encontrei sem país, sem temática e sem projeto. Comecei a sentir o que era o exílio (...). Não sabia o que fazer. No ICAIC me diziam que poderia apresentar projetos. Porém, não conseguia pensar em nada. Finalmente, decidi ir à Espanha novamente em busca de orientação (Ricciarelli, 2011, p. 154).

Em outubro de 1979, momento em que havia combinado com Cakoff sua viagem para o Brasil, acompanhando a exibição de sua trilogia na 3ª MIC, provavelmente seu esgotamento emocional e físico interferiram em seus planos. Joly (2018, p. 251-252) interpreta que em tal contexto, Guzmán vivia um “cansaço militante”, diante da consolidação do regime de Augusto Pinochet, no Chile, e estava preso a um passado nostálgico. Não é possível traçar com exatidão as justificativas apresentadas por Guzmán a Cakoff por telefonema. No entanto, é possível supor que a falta de perspectivas e horizontes em relação às atividades e aos projetos cinematográficos que poderia desenvolver, estar longe das filhas que continuavam vivendo em Cuba, a percepção, a carga emocional e a experiência da condição do

⁴⁴³ Em entrevista a Ricciarelli (2011, 152-154), Guzmán narrou que, em 1977, ficou muito doente e foi hospitalizado com quadro de depressão.

⁴⁴⁴ Segundo Pedro Chaskel, em entrevista a Natacha Scherbovsky, em 2015, os envolvidos na montagem de *A Batalha do Chile* trabalhavam de 8 a 12 horas diárias. O trecho da entrevista é citado por Scherbovsky (2016, p. 124). Segundo Aguiar (2019b, p. 194) Pedro Chakel informou que trabalhavam de seis a sete meses por ano na montagem da trilogia

⁴⁴⁵ Joly (2018, p. 260) cita o depoimento de Gloria Laso, companheira de Guzmán à época, sobre a condição emocional e de saúde de Patricio Guzmán, em 1979. Segundo ela, Guzmán passava por um momento de esgotamento emocional e de cansaço físico. Ela acrescenta a esse quadro, o fato de Guzmán ter se tornado uma celebridade repentinamente e ter que lidar com a fama.

exílio⁴⁴⁶, provavelmente foram fatores que interferiram na decisão de não viajar ao Brasil.

No dia 1 de novembro, Cakoff enviou um telegrama a Patricio Guzmán comunicando que *A Batalha do Chile* – terceira parte, *O Poder Popular* (1979) – conquistou o terceiro lugar na predileção do público.⁴⁴⁷ Uma semana depois, Cakoff enviou novo telegrama. Desta vez para informar que a passagem da Luftansa não utilizada deveria ser devolvida. Tal devolução pôde ser comprovada pelas notas de débito junto à companhia aérea Lufthansa.⁴⁴⁸

No dia 26 de dezembro, Cakoff recebeu duas correspondências. Uma de Guzmán e outra de Mendy. Em sua missiva, encaminhada com cópia para Alfredo Guevara, Patricio Guzmán felicitava Cakoff pela 3ª MIC e desejava votos que o brasileiro estivesse “completamente reestabelecido do árduo trabalho de organização”. No corpo do texto, o diretor chileno informava que encontrou com a delegação brasileira em Havana, durante a participação no *I Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano* de Havana. Na ocasião, os brasileiros lhe informaram sobre a 3ª MIC e “particularmente do êxito de ‘A Batalha do Chile’”. Guzmán agradece o envio de material de imprensa e do catálogo da 3ª MIC. Por fim, escreve um agradecimento especial pela iniciativa de Cakoff e da MIC: “tudo me alegra e me enche de satisfação. Quero te agradecer, mais uma vez, a oportunidade de ter chegado com minha obra ao povo do Brasil. Todos os companheiros cineastas chilenos da Resistência saúdam este fato”.⁴⁴⁹

Quando as correspondências de Mendy e Guzmán chegam a Cakoff, *A Batalha do Chile* havia recebido a premiação de melhor documentário no *I Festival*

⁴⁴⁶ Segundo entrevista a Ricciarelli, Patricio Guzmán, assim como outros chilenos exilados, tinha sido fichado pela polícia da Espanha e as autoridades haviam negado por três vezes seu pedido de nacionalidade espanhola.

⁴⁴⁷ Telegrama de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, de 1 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

⁴⁴⁸ Telegrama de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, de 8 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas. Os bilhetes em nome de Patricio Guzmán foram devolvidos e estão arquivados no acervo da 3ª MIC. Ver Nota de débito n° 81020 1069 50.626. Lufthansa. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Nota Débito.; Nota de débito n° 81020 1069 50.634. Lufthansa. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Nota Débito.; Nota de débito n° 81020 1069 50.648. Lufthansa. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Nota Débito.

⁴⁴⁹ Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de dezembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, realizado entre os dias 3 e 10 de dezembro de 1979. De acordo com a carta, Guzmán esteve presente no evento cinematográfico cubano e conversou com a delegação brasileira. Ao redigir o agradecimento, reconhece as iniciativas do diretor do Departamento de Cinema do MASP para que a trilogia fosse apresentada na 3ª MIC e estivesse acessível ao público brasileiro. Se, por um lado, a iniciativa de exibir *A Batalha do Chile* no Brasil era reconhecida como um importante ato para ecoar as mensagens dos Cineastas Chilenos da Resistência, por outro, a exibição da trilogia da *Equipe do Terceiro Ano* na MIC representava uma forma de resistência perante o regime autoritário implantado e consolidado no Brasil. Um regime marcado pelo terrorismo de Estado – e seus mecanismos e aparato repressivo de violação dos direitos humanos e dos direitos políticos –, e pela censura em todas as instâncias da vida social, política, intelectual, artística e cultural.

Na correspondência de 26 de dezembro, o distribuidor de *A Batalha do Chile* solicitava que “até uma nova orientação escrita” Cakoff mantivesse em seu poder a cópia da trilogia. Mendy foi explícito: “não as entregue a ninguém sem nossa expressa, prévia e escrita autorização”.⁴⁵⁰ A mensagem direta e precisa indica uma preocupação do distribuidor oficial da trilogia. Seguindo as orientações de Mendy, Cakoff manteve sob seu poder a cópia de cada uma das partes da trilogia. No entanto, o reenvio de *A Batalha do Chile* parece ter sido bem mais complicado que a sua entrada no Brasil.

No dia 19 de setembro de 1979, o chefe do SCDP-SP expediu o ofício nº 044/79 para o Inspetor da Receita Federal no Aeroporto de Congonhas. No ofício, solicitava a liberação de entrada no país dos 32 filmes listados no corpo do documento. De acordo com o texto do ofício, não havia impedimentos para a entrada no país dos filmes arrolados porque seriam examinados “previamente conforme dispõe a Legislação em vigor” pela SCDP “para posterior exibição” na 3ª MIC. Entre os filmes, constava *A Batalha do Chile* em três partes.⁴⁵¹

De acordo com a declaração de importação, as cópias dos três filmes que compõem *A Batalha do Chile* chegaram ao Brasil sendo expedidas de Havana, Cuba.

⁴⁵⁰ Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de dezembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

⁴⁵¹ Ofício nº 044 – SCDP/SR/SP, de 19 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Ofício SCDP.

No entanto, a entrada do material cinematográfico no país não foi registrada no mesmo documento que os outros filmes cubanos. Há dois documentos de declaração aduaneira.⁴⁵² Depois de serem exibidas no auditório do MASP, nos dias 28 e 29 de outubro e 1 de novembro (tabelas 5 e 6), as três partes de *A Batalha do Chile* foram exibidas na Cinemateca do MAM-RJ, nos dias 2, 3 e 4 de novembro.

No dia 21 de novembro, P. M. Bardi encaminhou correspondência ao chefe do SCDP solicitando a reexpedição das obras que participaram da 3ª MIC para seus respectivos países de origem. Na lista constam os filmes cubanos e *A Batalha do Chile*. No entanto, a partir da correspondência de Mendy, em 26 de dezembro, evidenciou-se que a trilogia da *Equipe do Terceiro Ano* não foi remetida naquela ocasião. No entanto, no acervo pesquisado não foi encontrado nenhum outro documento orientando o despacho da cópia de *A Batalha do Chile*. O retorno da trilogia só aconteceu no ano seguinte.

No dia 16 de janeiro de 1980, Mendy enviou nova correspondência a Cakoff. No papel timbrado, o distribuidor de *A Batalha do Chile* informa preocupação por não ter recebido uma resposta de Cakoff em relação a sua carta de dezembro. No texto, solicita que a cópia de cada uma das partes de *A Batalha do Chile* seja remetida para Madri e que o número do conhecimento aéreo seja comunicado por telegrama para que possa acompanhar a remessa. Informa dados do destinatário: “Carlos Molinero Montes / Agente de Aduanas / Aeroporto de Madrid-Barajas. Espanha”.⁴⁵³

A missiva traz informações que podem explicar a lacuna entre o fim das exposições em novembro e o contato de Mendy em 26 de dezembro. Na carta de janeiro de 1980, Mendy menciona a tentativa de promover comercialmente *A Batalha do Chile* e cita a sigla CBC, referindo-se talvez à Cooperativa Brasileira de Cinema:

Reitero nossos agradecimentos por todos os esforços realizados para que “A Batalha” tenha sido exibida no Brasil e também reitero que lamento muito que não possa exibir-se comercialmente – por enquanto. Pessoalmente penso que este é o melhor momento para que o público brasileiro seja

⁴⁵² De acordo com a Declaração de Importação nº 071668 de 10/10/1979 registrou-se a entrada no país do filme *A Batalha do Chile* em 3 partes e com a Declaração de Importação nº 071669 de mesma data, constam os filmes *Retrato de Teresa*, *55 irmãos*, *Memórias do subdesenvolvimento*, *79 primaveras* e *Semeio vento em minha cidade*. Ver: Declaração de Importação nº 071668, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira.; Declaração de Importação nº 071669, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira.

⁴⁵³ Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 16 de janeiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

chamado massivamente para ver nosso filme, mas, como parece, a CBC não pode nesse contexto assumir essa compra, não duvido que, em breve, eles ou outro distribuidor permitirão que o filme seja visto.⁴⁵⁴

O trecho citado na íntegra refere-se ao contexto brasileiro em que *A Batalha do Chile* foi exibida no Brasil. Um momento histórico marcado pela Guerra Fria Interamericana, pelas aproximações não apenas diplomáticas entre o Brasil e o Chile sob a ditadura do General Augusto Pinochet. Ambos os países, em conjunturas diferentes, sofreram Golpes de Estados articulados entre setores conservadores da sociedade civil, segmentos das Forças Armadas, partidos políticos de direita e de extrema-direita, organizações da sociedade civil de extrema direita, empresários de diferentes setores, inclusive das comunicações, e cidadãos comuns – tudo sob ingerência, coordenação e financiamento de órgãos da inteligência dos Estados Unidos.

Em plena Guerra Fria Global, tanto o Chile, quanto o Brasil, investiram em propaganda política anticomunista resultando na construção de um universo maniqueísta e uma leitura de mundo igualmente simplista em que era necessário derrotar o comunismo que ameaçava não apenas as instituições democráticas, mas também os valores do civismo, do patriotismo, da família, da religiosidade, das liberdades, da formação dos jovens e das crianças. O Golpe de Estado em cada um dos países aconteceu em conjunturas diferentes: no Brasil, em 1964; no Chile, em 1973. Apesar de uma lacuna de quase uma década, os dois casos compartilharam como justificativa a Segurança Nacional e combate e extermínio dos inimigos internos e externos, os comunistas. O anticomunismo alimentou os preâmbulos e a estruturação de todo aparato burocrático-administrativo construído no imediato pós-golpe. Como demonstrado por Harmer, Brasil e Chile estreitaram vínculos durante a Guerra Fria Interamericana e o terrorismo de Estado aproximou práticas e mecanismos de violências e violações dos direitos humanos.

Com base nessa breve contextualização, exibir as três partes de *A Batalha do Chile* em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1979 era, do ponto de vista político de luta e de resistência, muito significativo. Em primeiro lugar, porque o documentário nas suas duas primeiras partes descortinava todo o processo de

⁴⁵⁴ Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 16 de janeiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

escalada golpista. Apresentava uma espécie de crônica que juntava as peças de um quebra-cabeças. A cada peça colocada em seu lugar, um segmento golpista era revelado. O público brasileiro pode conferir todo o envolvimento da sociedade civil chilena. As artimanhas da burguesia para desestabilizar e desarticular o governo da Unidade Popular. Todas as tentativas de forjar crises econômicas, institucionais, ministeriais e parlamentares para produzir artificialmente a ingovernabilidade de Allende. As articulações dos setores empresariais para provocar uma crise de produção, de distribuição, de circulação e de desabastecimento. A interconexão entre os setores empresariais, os partidos de oposição e suas atuações no congresso nacional, associados às ações terroristas orquestradas e fomentadas por grupos de extrema-direita como o *Pátria e Liberdade*.

Os espectadores brasileiros assistiram não apenas os ministros de Allende sendo depostos, como militares integrando pastas em seu governo. Viram o General Augusto Pinochet posando de legalista ao lado de Salvador Allende após a primeira tentativa de Golpe de Estado em 29 de junho de 1973 – *el tancazo*. Os brasileiros puderam assistir o operador de câmera argentino Leonardo Henrichsen sendo assassinado pelos militares golpistas. Viram as ruas de Santiago se transformarem em palco de uma sangrenta guerra civil orquestrada pelos golpistas que tentavam de todas as maneiras que Salvador Allende utilizasse forças policiais e militares contra civis para justificar sua deposição. Miraram e puderam tirar suas próprias conclusões sobre as interferências das agências de inteligências de Washington e as tramas silenciosas e escondidas nos corredores dos espaços de governo. Contemplaram com seus próprios olhos o Palácio *La Moneda* sendo bombardeado pelos caças *Hawker Hunter* pertencentes à Força Aérea chilena. O pronunciamento da Junta Militar e a violência e violação dos direitos humanos nos bairros periféricos – *pobladores*.

Em segundo lugar, porque o operador de câmera e diretor de fotografia de *A Batalha do Chile*, Jorge Müller Silva, era um detido-desaparecido⁴⁵⁵. Uma das muitas vítimas do terrorismo de Estado da Ditadura Militar chilena, Jorge Müller era militante do MIR e foi o único membro da *Equipe do Terceiro* a não deixar Santiago junto com seus companheiros de filmagem a partir de outubro de 1973, após as bandas de

⁴⁵⁵ Optou-se por utilizar a categoria detido-desaparecido por ela ser amplamente discutida a partir da historiografia argentina e ampliada para a chilena e por extensão para a América Latina. Algumas pesquisas acadêmicas tornaram-se fundamentais para desenvolver o conceito e ampliar seu escopo de abrangência: Gatti (2017); Anstett (2017); Taibi (2021).

imagens e sonoras serem transladadas como material diplomático pela embaixada sueca, como apresentado no primeiro capítulo. Voltando a caso de Jorge Müller, na manhã do dia 29 de novembro de 1974, ele e sua companheira – Carmen Cecilia Bueno Cifuentes, também cineasta, atriz e militante do MIR – foram sequestrados por agentes disfarçados de civis entre as ruas *Francisco Bilbao* e *Los Leoneses* e empurrados violentamente dentro de uma caminhonete C-10. Na noite anterior o casal havia participado, no cinema *Las Condes*, da estreia do filme *Á sombra do Sol*⁴⁵⁶. Agentes da *Direção de Inteligência Nacional* (DINA)⁴⁵⁷ os transladaram à

⁴⁵⁶ *A la sombra del Sol* (1974) foi dirigido por Silvio Caiozzi e Pablo Perelman; e o roteiro foi escrito por ambos e conta com a colaboração de Waldo Rojas. Carmem Bueno atuava como atriz e Jorge Müller como operador de câmera. O documentário *29 de noviembre* (2014; 64 min.), de Carla Toro e Mauricio Villarroel compartilham a história, a memória e a experiência da tragédia que acercou a vida e a obra de Jorge Müller. No Chile, o dia 29 de novembro é dedicado à recordação da detenção e desaparecimento forçado dos cineastas Carmen Bueno e Jorge Müller Silva. É um dia de luta e resistência em que se rememora e comemora o Dia Nacional do Cinema Chileno.

⁴⁵⁷ *A Dirección de Inteligência Nacional*. a DINA foi uma espécie de polícia secreta criada pelo decreto n° 521 publicado no dia 14 de junho de 1974 e publicado no dia 18 de junho. Ela esteve em vigor até 1977. A DINA concentrou e centralizou todo o aparato repressivo em todas as suas formas de violência e violação dos direitos humanos. Porém, antes mesmo da implantação da DINA, a pesquisa de Priscila Antunes (2007, p. 403-404) apresenta um panorama geral sobre o Departamento de Inteligência criado após o Golpe de Estado e suas transformações no que diz respeito a reprimir e exterminar grupos ou lideranças/personagens que pudessem representar qualquer ameaça ou resistência ao regime político instituído a partir de 11 de setembro de 1973 pela Junta Militar. Nas suas palavras: “a DINA, organismo técnico-profissional dependente direto da Junta de Governo, tornou-se responsável por coletar e reunir informações provenientes” de todas as áreas e campos de atuação para planejar e estabelecer junto à “inteligência” às formas mais adequadas “requeridas para a formulação de políticas destinadas a proteger a segurança do país”. De forma prática, a DINA foi um organismo diretamente ligado ao general Augusto Pinochet, “pois de acordo com o general Gustavo Leigh, um dos principais articuladores do golpe militar”, o coronel Contreneras tinha acesso livre a informações e documentos tanto dos diferentes setores dos serviços públicos quanto dos privados. Além disso, segundo Antunes (2007), o Decreto 521 que criou a DINA possuía 3 artigos sigilosos, de circulação restrita: O primeiro, de acordo com o artigo 9, “autorizaria o seu chefe e os chefes dos Serviços de Inteligência militares a participarem das operações da DINA”. Já o artigo 10 “autorizava à agência a realização de buscas, de prisão e transporte de pessoas, assim como a manutenção em cárcere, direito concedido em função da declaração do Estado de Sítio ou que pudesse outorgasse as circunstâncias de exceção previstas na Constituição Política”. E por fim, o artigo 11, “assinalava que a DINA seria a sucessora da comissão denominada por essa mesma sigla, *Comisión DINA*, organizada em novembro de 1973, validando, de fato, todas as ações empreendidas anteriormente pela agência”. A análise de Priscila Antunes (2007) demonstra como foi montado todo o aparato repressivo de terrorismo de Estado do governo ditatorial para desarticular e desestruturar toda e qualquer forma de luta e resistência à Junta Militar ao Estado instaurado a partir de 11 de setembro de 1973. Clécio Ferreira Mendes (2016, p. 195) representa todo o uso e abuso de poder contra as ideologias de esquerdas, os movimentos sociais e de trabalhadores e todo o aparato e ferramentas de terrorismo de Estado, sistematizando todas as formas de desmantelamento, desorganização e extermínio das organizações, comunidades e indivíduos a partir do Informe Retting, as diferentes formas de violências e dos locais clandestinos de detenção, tortura e desaparecimento forçado. Os Informes Retting e Valech são importantes fontes de pesquisa sobre a dimensão das práticas, mecanismos e violências e violações dos direitos humanos durante as décadas da ditadura do General Augusto Pinochet que implementou e consolidou o terrorismo de Estado, inclusive em articulação com outros estados ditatoriais do Cone Sul, a Operação Condor. Peter Winn (2014) faz uma reflexão comparativa sobre as disputas pelas

força, segundo documentos oficiais, a um local de prisão, reclusão, tortura clandestina, conhecida como Villa Grimaldi, localizado em um bairro periférico da cidade, *La Reina*, na rua *Lo Arrieta*, nº 8200. De acordo com a última notícia, aferidas pelos dados oficiais, foram encaminhados a outro local clandestino, *Cuatro Álamos*, de onde nunca mais foram vistos com vida.⁴⁵⁸

Exibir no Brasil, que experimentava o gosto amargo e doloroso do endurecimento político, do terrorismo de Estado, da violação dos direitos políticos, dos direitos de expressão e de liberdade e dos direitos humanos, ver na tela de cinema, por um lado, um cinegrafista que registrou a tentativa de um Golpe de Estado. Que, no entanto, é muito mais que isso, é a “cicatriz da tomada” que condensa em si toda a intensidade da circunstância do momento histórico, as tensões e as intenções presentes naquele lapso de tempo, que é ínfimo, que quase nem pode ser registrado com precisão exata. Henrichsen, o cinegrafista argentino, registra com sua objetiva o rosto do seu algoz. Temos a cicatriz da tomada. Antes de cair tombado ao chão, depois de ter eternizado em película a mais estupenda circunstância de uma tomada, agoniza e sua vida escorre pelas ruas de Santiago. A sua câmera não serviu como um escudo ou colete à prova-de-balas, mas as suas mãos e o seu olhar apurado foram capazes de registrar um momento sublime de muita tristeza e de ultraviolência, de uma relevância histórica única.

Em relação a Jorge Müller, assistir *A Batalha do Chile* era ser conduzido pelos acontecimentos históricos a partir da sua *mirada*, da sua perspectiva, da sua perspicácia da sua militância. Daquele que não estava mais entre nós. Daquele que foi, no Chile, vítima da violência do terrorismo do sanguinário ditador Augusto Pinochet. Vítima da DINA e dos campos e locais secretos de prisão, detenção, tortura, assassinato e desaparecimento. O caso de Jorge Müller aproximava-se da história de muitas brasileiras e muitos brasileiros de todas as idades. Jorge Müller tinha apenas 27 anos. A suas *miradas* sobre os acontecimentos, as intencionalidades e as intensidades das suas tomadas estavam ali presentes na tela não apenas sendo admiradas, mas significadas e ressignificadas e com

memórias no Cone Sul em seus diferentes contextos transicionais e como os países enfrentam seus passados recentes.

⁴⁵⁸ Informações disponíveis em: MULLER, Jorge. Archivo do Chile. Dossiê Jorge Müller. Disponível em: https://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/M/muller_silva_jorge.pdf; MÜLLER, Jorge. Dossiê Detenidos/Desaparecidos Jorge Mulher. Memória Viva. Disponível em: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-m/muller-silva-jorge-hernan/>.

potencialidades para serem transformadas em práticas sociais. O habilidoso operador de câmera era um desaparecido político chileno em um país onde centenas de pais e mães, irmãs e irmãos, avós e avôs, amigas e amigos, filhas e filhos buscavam pessoas que, como Jorge Müller, foram presos clandestinamente, torturados, assassinados e seus corpos desaparecidos contra suas vontades, tendo suas vidas ceifadas por um regime de exceção que arquitetou o terrorismo de Estado e as formas de extermínio de seus desafetos e inimigos políticos.

Em terceiro lugar, como expressa Mendy em sua carta, não há melhor momento para os brasileiros assistirem massivamente *A Batalha do Chile*. A verossimilhança pode servir de espelho para que os brasileiros possam perceber similitudes entre o processo chileno e o brasileiro. No trecho, Mendy agradece a Cakoff, mas lamenta não ser possível, na conjuntura brasileira, exibir comercialmente a trilogia chilena/cubana. No entanto, a 3ª MIC representou um grande avanço.

Sem a possibilidade de uma distribuidora que assumisse os encargos de fazer circular comercialmente a trilogia da *Equipe do Terceiro Ano* no Brasil, restava apenas devolver as cópias. No dia 6 de fevereiro de 1980, Mendy, em papel timbrado, encaminha orientações a Cakoff de como as cópias da trilogia de *A Batalha do Chile* deveriam ser enviadas a Madri, após uma conversa telefônica realizada no dia primeiro: “que as cópias de nossa película” deverão “ser remetida com a maior brevidade possível”.⁴⁵⁹ Seguindo as orientações de Mendy, no dia 21 do mesmo mês Cakoff enviou as cópias de *A Batalha do Chile*.⁴⁶⁰

A trajetória de *A Batalha do Chile* não se encerrou em 1980 quando o filme foi devolvido, em fevereiro, por Leon Cakoff. No dia 11 de setembro de 1985, às 20 horas, foi realizado no Plenário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul um “Movimento de Solidariedade às Lutas do Povo Chileno”.⁴⁶¹ Estiveram presentes

⁴⁵⁹ Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de *A Batalha do Chile*, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 6 de fevereiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

⁴⁶⁰ Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para O. Lisboa, Despachante, de 21 de fevereiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

⁴⁶¹ A mesa estava composta por: Pedro Agostino Veit (presidente do Movimento de Justiça e Direitos Humanos do Rio Grande do Sul), Adeli Sell, militante do Partido dos Trabalhadores), Luciano Joel Fedozzi (Militante do PMDB), Cezar Santos Alvarez, membro da Executiva do PT/RS e militante da Organização Revolucionária Marxista Democracia Socialista (OPM-DS), Carlos Huraia. Advogado trabalhista brasileiro que recentemente esteve viajando pelo Chile; Alcino Wagner, membro do Comitê de Solidariedade ao Povo do México; Joaquim Espinosa, Membro do Comitê de Defesa do

mais de 220 pessoas, na sua maioria “estudantes ligados aos PT e uma caravana de chilenos”. As informações chegaram a partir de “componentes do Movimento de solidariedade do Uruguai e de um grupo de refugiado chilenos recentemente chegados ao Brasil, e sobre a atual situação do povo chileno sob o regime de Pinochet”.⁴⁶² Na sequência, o documento destaca que:

Após os pronunciamentos que foram unânimes em incitar os povos “oprimidos” a se unirem e a se levantarem contra as Forças Armadas de seus respectivos países e sobre a atuação dos EEUU [sic] como responsável pelos movimentos de repressão na AMÉRICA LATINA, foi exibido o filme “A BATALHA DO CHILE”, do cineasta PATRÍCIO GUZMÁN, que se encontra exilado. A BATALHA DO CHILE retrata passagens de movimentos operários chilenos, com repressão, tortura e mortes”.⁴⁶³

O ato público registrado em um dossiê de 21 páginas no SIAN (Serviço de Informações do Arquivo Nacional) convoca os interessados para participar de um movimento em solidariedade ao povo chileno. Cabe destacar que o Brasil em 11 de setembro de 1985 estava ainda tentando se livrar dos tentáculos dos 21 anos de ditadura civil-militar brasileira – nosso primeiro presidente civil havia sido eleito de forma indireta. O evento mobilizava aqueles que uniram forças em solidariedade aos chilenos, inclusive indicando que um grupo de refugiados daquele país chegara recentemente ao Brasil. Ao que parece, todos os pronunciamentos evocavam a luta contra a repressão e toda a forma de opressão. Houve unanimidade em defender o enfrentamento contra as Forças Armadas, as verdadeiras responsáveis por todos os atos e movimentos de repressão na América Latina – incluindo o passado recente do Brasil e o presente do Chile. O ato público de solidariedade ao povo chileno teve como *gran finale* a exibição de *A Batalha do Chile*. O documento sintetiza a obra cinematográfica de Guzmán com as seguintes palavras: “retrata passagens de movimentos operários chilenos, com repressão, tortura e mortes”.

Direito dos Trabalhadores de Encarnacion em Valparaíso – Chile e Nestor de Pino, artista plástico, Membro do Movimento de Solidariedade ao Povo Chileno.

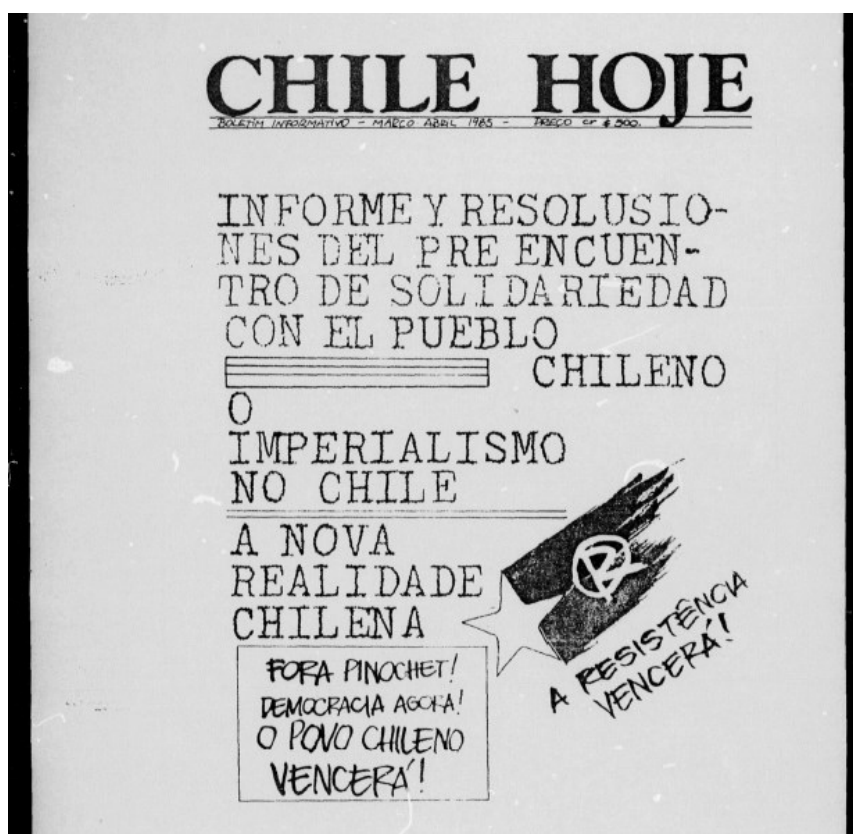
⁴⁶² ATO PÚBLICO promovido pelo Movimento de Solidariedade às Lutas do Povo Chileno, Porto Alegre, RS. 11 de setembro de 1985. Plenário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Arquivo Nacional. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. SIAN (Sistema de Informação do Arquivo Nacional). p. 1

⁴⁶³ ATO PÚBLICO promovido pelo Movimento de Solidariedade às Lutas do Povo Chileno, Porto Alegre, RS. 11 de setembro de 1985. Plenário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Arquivo Nacional. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. SIAN (Sistema de Informação do Arquivo Nacional). p. 1-2

Arquivo: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_GGG_85012854_d0001de0001.pdf. Disponível em: FUNDO: Serviço Nacional de Informações - BR DFANBSB V8.

O arquivo do SIAN traz ainda um boletim, composto por 15 páginas, escrito em português e espanhol, com uma capa bastante simbólica e emblemática (ver figura 75) para um país que havia saído há poucos meses da ditadura civil-militar brasileira⁴⁶⁴:

Figura 77: Capa *Chile Hoje* (Boletim Informativo)



Fonte: SIAN.

O Boletim Informativo intitulado “Chile Hoje” era referente aos meses de março e abril, o que indica que circulava e houve outras edições. O documento deixa explícito que serão realizadas discussões, dados informes e assumidas resoluções sobre o encontro de solidariedade ao povo chileno que ocorrerá em setembro. Três pontos de pauta são indicados: o imperialismo no Chile, a nova realidade chilena e o mais importante de todos, a tríade imperativa:

Fora Pinochet!
 Democracia agora!
 O povo chileno vencerá!

⁴⁶⁴ CHILE HOJE: Boletim Informativo (março a abril de 1985). SIAN: Arquivo: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_GGG_85012854_d0001de0001.pdf

Assina a capa do boletim “A Resistência Chilena”. No corpo do documento, o texto revela a organização da resistência no Chile com atos de mobilização na tentativa de enfraquecer e derrotar o terrorismo de Estado e o sanguinário ditador Augusto Pinochet. A última página do boletim termina com uma charge. Há um rádio em uma mesa. Do aparelho há o anúncio de um terremoto no Chile. O homem que ouve atentamente a notícia comemora: “Até o chão chileno quer derrubar Pinochet!”.

Embora o tema da tese não seja analisar a derrocada ou a resistência chilena à ditadura de Pinochet, considerou-se fundamental a informação. Afinal, a trilogia *A Batalha do Chile*, em plena Guerra Fria Interamericana, foi certificada pela censura e exibida, em 1979, em São Paulo e no Rio de Janeiro durante a 3ª MIC. Seis anos depois, exatamente no dia 11 de setembro de 1985, *A Batalha do Chile* foi exibida novamente em Ato Público promovido pelo Movimento de Solidariedade às Lutas do Povo Chileno no Plenário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

5.5 A BATALHA DO CHILE NA IMPRENSA BRASILEIRA: UMA PREMIAÇÃO ENUNCIADA

Segundo Dittus e Castillo, *A Batalha do Chile* é “um documentário único e irrepitível”, um exemplo de cinema político. Único e irrepitível não apenas pela temática – o Chile de Allende entre outubro de 1972 e setembro de 1973 –, mas também pela “sensibilidade ao tratá-la” e pela “profundidade e análise dos assuntos abordados e o enfoque no discurso social de confronto”. Além desses aspectos, a circulação do documentário também apresentou suas particularidades: “difusão clandestina em plena ditadura”. A cópia do filme circulou, em sigilo, entre alguns espaços sociais e permitiu “reunir milhares de espectadores chilenos em casas, paróquias ou sindicatos”. E, por fim, os autores completam destacando o seu valor histórico diferencial: “um documento audiovisual que não pretendia ser jornalístico” (Dittus; Castillo, 2017, p. 40).

Paralelamente à circulação clandestina, o documentário da *Equipe do Terceiro Ano* – um ícone do cinema político, militante e de resistência, na década de 1970, na América Latina – participou e recebeu prêmios em festivais de cinema nos circuitos da Europa e da América. Reconhecido como um símbolo do cinema de solidariedade e do cinema de exílio, o documentário tem sido problematizado em seu caráter transnacional – em relação à produção, à distribuição e à recepção – e

em suas interconexões e seus intercâmbios (Aguiar, 2015a; 2019a; 2019b; 2022; Dávila, 2014; Joly, 2018; Monteiro, 2022).

A partir da pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira foi possível identificar que os brasileiros entraram em contato com algumas informações sobre o documentário *A Batalha do Chile* antes da sua exibição na 3ª *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, em outubro e novembro de 1979. Em julho de 1975, os leitores do *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) tiveram a oportunidade de conhecer um pouco sobre o panorama do universo cinematográfico naquele ano. A reportagem informa que *A Batalha do Chile* recebeu a *Menção Especial* no *Festival Internacional do Filme Documentário e de Curta Metragem* de Grenoble, na França. O texto destaca algumas particularidades do documentário: “rodado nos últimos meses de presidência de Salvador Allende, o filme (terminado e montado em Cuba) analisa as contradições da via legalista para o socialismo”. O artigo ainda indica que o documentário recebeu o *Prêmio Novaes Teixeira*, da *Associação Francesa de Críticos de Cinema* (Panorama, 1975, p. 08). Além de saber que a primeira parte do documentário – *A insurreição da burguesia* (1975) – já havia circulado e recebido premiações na França, o leitor recebia a informação que *A Batalha do Chile* participaria do 25º *Festival de Cinema de Berlim*. O artigo do *Jornal do Brasil* apresenta o contexto das filmagens – “últimos meses de presidência de Salvador Allende” – e aponta para a particularidade da produção do documentário – “terminado e montado em Cuba”. Importante destacar a utilização da palavra “analisa”, talvez indicando justamente aquela singularidade apontada por Dittus e Castillo: o filme vai além de uma mera apresentação. Pressupõe que o espectador assistirá um exame, uma dissecação, uma conjectura, uma ilação. Portanto, no filme, seria possível identificar um processo de elaboração marcado por inferências e deduções a partir dos indícios, dos fatos e dos acontecimentos do contexto vivido no Chile da UP marcado pelas “contradições” da experiência chilena.

Quatro dias depois, os leitores do *Jornal do Brasil* puderam apreciar o artigo *Berlin*⁴⁶⁵ 75: *a presença jovem num festival sem barreiras*. O autor destaca a participação, no festival de Berlim, de jovens cineastas, como Patricio Guzmán, Orlando Lübbert e Gastón Ancelovici. O texto destaca, “Mas é o *Forum do Cinema Jovem* que atrai público mais numeroso”. Indica que em dois espaços são exibidos

⁴⁶⁵ Foi mantida a grafia original como apresentada no jornal.

“filmes mais recentes da produção independente mundial”. No texto, a experiência do exílio e as interconexões e redes de solidariedade podem ser identificadas: “os documentários chilenos *Punhos frente ao Canhão* e *A Batalha do Chile*, ambos apresentados como filmes no exílio, o primeiro com coprodução com a Alemanha Ocidental, o segundo com Cuba” (Frederico, 1975, p. 01).

Em um dos jornais brasileiros de maior circulação nacional, *Folha de São Paulo*⁴⁶⁶, no ano seguinte, duas reportagens destacaram a passagem de *A Batalha do Chile* em festivais. Os textos são da agência italiana ANSA (*Agenzia Nazionale Stampa Associata*) e os títulos bastante sugestivos: *Em Pesaro, acolhida a latino-americanos* (16 de setembro de 1976) e *Em Pesaro, último dia foi chileno* (26 de setembro de 1976). O primeiro texto, destaca que no festival italiano há filmes latino-americanos e europeus “dedicados a um dos problemas mais sérios da região, ainda nestes momentos: o no [sic] Chile” (Em Pesaro, 1976, p. 37).

O segundo texto apresenta mais detalhes e enfatiza “o último dia do 12º *Festival de Cinema Novo de Pesaro*”, dedicado à temática chilena “respeitando uma tradição instaurada desde 11 de setembro de 1973, (um dia antes do início do início do festival deste ano) quando foi derrubado o governo de Salvador Allende”. Explica que “filmes estritamente chilenos estão ausentes”, mas participam em coprodução, respectivamente, alemã e cubana, *Dentro de cada sombra cresce o voo*, de Douglas Hubner, e *O Golpe de Estado*, segunda parte de *A Batalha do Chile*, de Patricio Guzmán. O texto ainda cita a participação no festival do filme *Actas de Marusia* (também indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro), de Miguel Littin, e *Um minuto de escuridão não nos cega*, última parte da trilogia sobre o Chile dos alemães Walter Heynowski e Gerhard Scheumann (Em Pesaro, 1976, p. 61).

Pela primeira vez, dentre os artigos analisados, há uma crítica cinematográfica diretamente relacionada ao documentário *A Batalha do Chile*: “realizada e montada em Cuba com material retirado clandestinamente do Chile é ainda melhor do que a primeira, que sofria de uma leve falta de rigor na montagem”. Cabe ressaltar que as informações que o documentário foi montado em Cuba – a própria parceria Chile/Cuba – e que o material fílmico foi retirado de forma clandestina do Chile após o golpe de Estado são recorrentes nas notícias,

⁴⁶⁶ Importante destacar que o jornal *Folha de São Paulo* não pertence ao acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional. Todas as edições do jornal *Folha de São Paulo* podem ser acessadas apenas por assinantes.

especialmente no ano de 1979, em que o filme participou da 3ª *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo*. A reportagem indica que o filme participou dos festivais de Cannes, Grenoble e Berlin, “onde foi aplaudido pela crítica e pelo público, sobretudo nestes dois últimos” (Em Pesaro, 1976, p. 61).

Em fevereiro de 1977, os leitores de *O Pasquim* (Rio de Janeiro) se depararam com uma crítica ácida à censura brasileira. No pequeno texto, Armindo Blanco faz uma crítica ao Ministro da Justiça Armando Falcão⁴⁶⁷. Blanco refere-se a uma declaração do referido ministro sobre a censura de filmes. Segundo o ministro, “no ano passado foram proibidos **apenas** seis filmes” (o grifo é do autor). Importante observar que em seu texto, Blanco utiliza a palavra “proibidos” e não “censurados”. E complementa: “hoje em dia, os importadores de filmes fazem a maior autocensura”, pois reconhece que muitos “não tem a menor possibilidade de passar pelo estreito crivo censório”. Entre os filmes que os brasileiros não teriam a menor chance de assistir estavam: *Chove sobre Santiago* (Helvio Soto, 1975) e *A Batalha do Chile*. Blanco explica que “*O golpe de Estado* continua fazendo filas no Racine, de Paris”. Portanto, o número sugerido pelo ministro seria maior que meia dúzia. Afirma: “sem falar no que isto representa em termos de frontal violação do nosso direito de acesso à informação e aos testemunhos capitais sobre o nosso tempo” (Blanco, 1977, p. 28).

Dois meses depois, o texto de uma correspondente do jornal *Tribuna da Imprensa* (Rio de Janeiro), apresentou ao leitor brasileiro particularidades da recepção de *A Batalha do Chile* na Inglaterra. Inicia seu texto em um tom de crônica descrevendo a fila, principalmente de jovens, que se formava entre uma sessão e outra para assistir ao documentário chileno. Destaca igualmente o público que tem recebido positivamente o filme: “sem grandes letreiros luminosos na porta, embora recebendo divulgação nos meios mais lidos pela classe intelectual londrina”. Reforça que o filme tem encontrado “apoio e ressonância das mais diversas nacionalidades que circulam diariamente pelas ruas da cidade”. A autora sugere que, mesmo sem ampla divulgação popular – “sem grandes letreiros luminosos” –, o documentário tem movimentado o circuito cinematográfico de Londres – descrevendo as filas para aquisição de ingressos. Sugere igualmente que, apesar de abordar um tema específico – caso chileno –, o interesse não é particular de um grupo – “classe

⁴⁶⁷ Armando Ribeiro Severo Falcão (1919-2010) foi Ministro da Justiça (1974-1979) durante o governo do ditador Ernesto Geisel (1907-1996). Foi filiado à ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e durante sua gestão junto ao Ministério da Justiça, entre tantas, foram aprovadas a reforma do Poder Judiciário – conhecida como “Pacote de Abril” (1977) – e a nova Lei de Segurança Nacional (1978).

intelectual londrina” – ou dos jovens – “acima de tudo, de uma nacionalidade” (Mello, 1977, p. 02).

A correspondente, na sequência, indica ao leitor a temática central do documentário: “mostra o tumultuado momento porque viveu o povo chileno, suas expectativas e decepções”. Sintetiza o conteúdo das duas partes – quase um texto padrão que vai se repetir nas reportagens de 1979. Porém, indica que o título da primeira parte é “A luta de um povo sem armas”. E a descreve como “uma detalhada análise dos acontecimentos entre a intensa greve de 72 e o trágico ataque ao Palácio de La Moneda, em setembro de 73”. Indica os envolvidos na produção: “Patricio Guzmán, Equipo Tercer Año – ICAIC, Chris Marker / Chile-Cuba” (Mello, 1977, p. 02).

Além do equívoco do título da primeira parte de *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* é o subtítulo da trilogia –, Mello (1977, p. 02) descreve a cena, na sua opinião, mais tensa e impactante do documentário: “As últimas cenas de *A luta de um povo* [sic] trazem a chocante e triste armadilha do destino: o cinegrafista da equipe, filmando as manifestações de rua, filma sua própria morte”. A correspondente refere-se à cena final de *A Insurreição da Burguesia* e que se repete em detalhes no início de *O Golpe de Estado*. Trata-se na cena filmada pelo cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen, analisada em detalhes no segundo capítulo da tese. A autora refere-se ao evento como “filmando as manifestações de rua, filma sua própria morte”. De fato, Henrichsen filma sua própria morte, mas não no contexto de “manifestações de rua”. Como demonstrado no segundo capítulo, o cinegrafista argentino registrava a sublevação militar do dia 29 de junho de 1973 – episódio histórico conhecido como *el tancazo*. O outro equívoco está em considerar que Henrichsen fazia parte da *Equipe do Terceiro Año*. Conforme demonstrado no segundo capítulo, o cinegrafista argentino trabalhava para a televisão sueca.

No parágrafo seguinte, a correspondente completa a descrição da cena: “Acuado por um soldado armado, insiste em registrar todos os instantes daquela luta e filmar todas as cenas a que presenciava”. Além de reforçar o profissionalismo e compromisso em filmar o que estava ocorrendo, o cinegrafista transforma-se não apenas em testemunho daquele momento histórico, mas vítima de um processo de violência que ainda não tinha atingido seu clímax. A autora Maria Amélia Mello continua sua análise da cena: “fazendo parte da opressão que vinha a caminho, este

soldado dispara seguidamente contra o cineasta que, sem saber, já ferido, filma sua própria morte e deixa marcada a violência com que foram atacados os chilenos” (Mello, 1977, p. 02).

Todavia, os equívocos da correspondente não retiram o mérito da descrição. O público brasileiro que teve acesso a essa reportagem, naquela edição especial de sábado e domingo, provavelmente pôde imaginar a “chocante e impactante” cena e toda a carga de violência que ela continha. Talvez alguns ainda conseguiram imaginar o compromisso profissional e político do cinegrafista Leonardo Henrichsen. Esse exercício de imaginação do leitor brasileiro não era, para muitos, uma tarefa fora da realidade. Quando esta e as outras reportagens são publicadas e quando a trilogia *A Batalha do Chile* participa da 3ª MIC, em 1979, o Brasil vivia a experiência de mais de uma década sob um Estado autoritário e seus mecanismos de violência e de terrorismo de Estado implementados pela ditadura civil-militar brasileira.

A correspondente Maria Amélia Mello termina seu texto com a seguinte crítica cinematográfica envolvendo trocadilhos que indicam, provavelmente, o seu posicionamento não apenas diante do filme, mas dos acontecimentos históricos: “O resultado desta incrível façanha cinematográfica, talvez seja o reconhecimento como o melhor documentário sobre a história e a luta de um povo, que terá de reconquistar seu grito sufocado e sua voz própria, massacrados pela mira de um revólver” (Mello, 1977, p. 02).

Quando os brasileiros puderam de forma oficial assistir o documentário *A Batalha do Chile: a luta de um povo sem armas*, na 3ª MIC, em outubro de 1979, provavelmente muitos se identificaram com a ideia de o “povo” ter que lutar para “reconquistar seu grito sufocado e sua voz própria”, pois, desde abril de 1964, compartilhavam a experiência de ter amigos, familiares, conhecidos, desconhecidos ou a si próprios “massacrados pela mira de um revólver”, pelas violências do terrorismo de Estado.

Pode-se inferir, a partir das reportagens elencadas e analisadas anteriormente, que o público brasileiro, leitor dos jornais, teve seu primeiro contato com o documentário realizado pela *Equipe do Terceiro Ano* sob direção de Patricio Guzmán. Provavelmente, nesse mesmo período no Brasil – como sugere Dittus e Castillo (2017, p. 40) sobre a difusão clandestina no Chile em plena vigência da ditadura – *A Batalha do Chile*, tenha entrado e sido exibida em segredo, em espaços

não oficiais. Como demonstrado no capítulo, o filme entrou legalmente no Brasil em outubro de 1979 e os espectadores de São Paulo e do Rio de Janeiro puderam assisti-lo durante a 3ª MIC.

A 3ª MIC ocorreu em São Paulo, entre os dias 17 e 31 de outubro de 1979. O MASP e a cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) – com a *Cooperativa de Cinema Brasileiro* e o *Grupo Nacional de Diversões Arte Filmes* – replicaram a mostra na cidade do Rio de Janeiro, entre 26 de outubro e 4 de novembro. O público, em São Paulo, pode assistir as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile – A Insurreição da Burguesia* e *O golpe de Estado* – no dia 28 de outubro, nas sessões das 18 horas e das 22 horas. A terceira parte – *O Poder Popular* – no dia 29, nas sessões das 19 horas e das 22 horas (conforme demonstrado na tabela 5). Apenas a última parte concorreu na mostra. No Rio de Janeiro, as duas primeiras partes foram apresentadas nos dias 2 de novembro, a partir das 20 horas, e no dia 3, a partir das 14 horas, no Cine Ricamar. No dia 4, o público pode assistir as duas primeiras partes a partir das 16 horas e 30 minutos, e a terceira às 20 horas.

A escolha do melhor filme era realizada através do voto do público desde a primeira edição, mas, a partir de 1979, além da tradicional opinião dos espectadores, a novidade foi o voto da crítica. Os filmes produzidos até o ano de 1977 participaram apenas da denominada “parte informativa”. Nessa categoria foram incluídas as duas primeiras partes do documentário. A terceira parte, *O Poder Popular*, concorreu ao prêmio de melhor filme. Apenas em São Paulo, berço de nascimento da MIC, havia competição. No Rio de Janeiro, apenas apreciação das obras cinematográficas. Em 1979, participaram mais de 40 filmes, de 26 países.

A 3ª MIC em São Paulo encerrou-se no dia 31 de outubro. No dia seguinte, uma reportagem do jornal *Folha de São Paulo* – que fez uma cobertura mais abrangente dentre os periódicos analisados – informou que, apesar de “a seleção dos três melhores filmes ainda não havia sido feita em função da não conclusão do festival”, era possível prever os dois filmes mais votados: o filme húngaro *A doutrinação de Vera*, de Pál Gábor, em primeiro lugar, e *A Batalha do Chile – O Poder Popular*, de Patricio Guzmán, em segundo lugar, – indicando, inclusive, que “seria exibida hoje, às 16h e às 22h” (Acontece, 1979, p. 30). No entanto, na edição do dia seguinte, o mesmo jornal anunciou que “a terceira parte do documentário de Patricio Guzmán, *A Batalha do Chile*, foi eleita como a terceira melhor obra dentre as

quarenta que tomaram parte na mostra internacional de cinema” (O melhor, 1979, p. 27).

As reportagens referentes à 3ª MIC apresentavam resumos bastante similares de cada uma das partes de *A Batalha do Chile*: destacavam que o material filmado foi retirado clandestinamente do Chile e a parceria Chile-Cuba na produção (montagem) e distribuição. Na maioria das reportagens a menção ao documentário era apenas citada, indicando o local de exibição, dias e horários. Alguns periódicos destacaram que era a primeira vez que as três partes estavam sendo exibidas juntas na América do Sul (Mattos, 1979, p. 10; Cinema, 1979, p. 08), na América Latina (*A árvore*, 1979, p. 14; 40 Filmes, 1979, p. 41) – uma sugere que foi a primeira vez em um festival (*A árvore*, 1979, p. 14) – e, finalmente, outra destaca que “suas três partes foram exibidas conjuntamente pela primeira vez (a 3ª parte teve sua estreia mundial)” (Ruy, 1979, p. 21).

Em meio às reportagens dois aspectos se sobressaíram em meio aos textos que apenas repetiam com algumas pequenas alterações as mesmas informações. Em primeiro lugar, a informação referente aos realizadores, especialmente ao câmera e diretor de fotografia Jorge Muller: “O operador de câmera está preso até hoje” (Ramos, 1979, p. 11) e “Após o golpe militar, em setembro de 1973, quatro dos cineastas foram presos – o operador de câmera está desaparecido até hoje” (Ruy, 1979, p. 21). As duas reportagens supracitadas fazem referência à repressão no Chile. Na primeira, ao indicar que Jorge Müller está preso até o momento da reportagem; Na segunda, as palavras são mais significativas: quatro membros da equipe foram presos, mas Müller está desaparecido - palavra diretamente relacionada ao terrorismo de estado e ao desaparecimento forçado. A presença de presos políticos e o desaparecimento forçado são pontos de intersecção entre a ditadura no Chile e no Brasil.

Em segundo lugar, a relação direta da 3ª MIC com o combate à censura que dilacerava a cultura brasileira, cortando cenas ou proibindo a exibição de filmes. No texto “Um festival contra a censura do mercado”, Ely Azeredo menciona diretamente como o mecanismo de censura, mesmo após o fim do AI-5, apresenta poucos avanços no contexto da prometida “abertura política”. Afirma que “enquanto a **abertura** [negrito do autor] prometida – com o fim da Censura como órgão proibitório e sua reformulação como instrumento classificatório – aguarda passos mais

concretos (...)” a 3ª MIC tenta derrubar as portas que impedem os brasileiros que ter acesso a filmes além do circuito estadunidense: “mais uma vez um festival organizado pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo) funciona como aríete contra as barreiras que isolam os brasileiros do contágio da maioria das culturas de além-fronteiras”. E enfatiza: “a 1ª Mostra do MASP, há três anos, constituiu o mais forte prenúncio da abertura no campo dos espetáculos” (Azeredo, 1979, p. 07).

A cobertura realizada pela grande imprensa no Brasil permite algumas inferências. Antes de ser exibida na 3ª MIC, o público teve acesso a algumas informações sobre as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*: seu sucesso internacional (Paris e Londres) e as imagens da violência antes do Golpe de Estado, com o assassinato de Leonardo Henrichsen. Considerando que tais reportagens foram publicadas em jornais de circulação nacional em um contexto de vigência de censura prévia aos órgãos de imprensa, as informações ofereciam um panorama geral da obra. Inclusive denunciavam a violência explícita antes do Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. Ao descrever em detalhes as circunstâncias da morte de Leonardo Henrichsen, por exemplo, e ao fazer os trocadilhos com a ideia de que os chilenos terão que lutar para “reconquistar seu grito sufocado e sua voz própria” porque haviam sido “massacrados pela mira de um revólver”, o leitor poderia estabelecer conexões com a realidade brasileira. Afinal, o povo brasileiro, desde 1964, estava sob “a mira do revólver” da ditadura civil-militar e toda carga de violência que ela carregava, inclusive o terrorismo de Estado.

As reportagens antes de 1979 evidenciavam a dificuldade do documentário ser exibido no Brasil pelo seu conteúdo político e pela verossimilhança com a realidade brasileira e latino-americana em pleno contexto de Guerra Fria. Ao abordar o processo de Golpe de Estado no Chile, as duas primeiras partes de *A Batalha do Chile* compartilhavam uma experiência referenciada não apenas no Brasil. E nesse aspecto, se interconectava com os limites impostos pelos órgãos censórios institucionalizados pela ditadura civil-militar brasileira.

Com a exibição na 3ª MIC em 1979, as reportagens destacavam a relevância do evento cinematográfico organizado pelo MASP. Apesar da censura prévia, *A Batalha do Chile* foi exibida sem cortes, apenas com classificação etária. Isso representava o rompimento de importante barreira imposta pelos órgãos

censórios. E, neste sentido, a MIC poderia representar um importante braço de luta, de combate, de resistência contra a censura e a ditadura civil-militar brasileira.

Ao mesmo tempo, a exibição do documentário na 3ª MIC reforçava a importância que o evento cinematográfico conquistava. Em sua terceira edição, a mostra do MASP demonstrava cumprir seus objetivos: trazer filmes que giravam por outros festivais e mostras internacionais, inclusive obras premiadas, de vanguarda e que não circulariam comercialmente. No caso de *A Batalha do Chile*, as duas primeiras partes já haviam sido exibidas e com sucesso em eventos cinematográficos internacionais e já colecionavam várias premiações e menções importantes em 1979. E a MIC ocupou um posicionamento privilegiado em relação aos eventos cinematográficos internacionais: a primeira vez que *O Poder Popular* (1979), última parte da trilogia, seria exibido na América do Sul. E, ao mesmo tempo, a primeira vez que as três partes seriam apresentadas conjuntamente em um único país. Tais informações situavam a MIC no itinerário transnacional de circulação de *A Batalha do Chile*.

As reportagens também se destacavam como espaços de denúncia do terrorismo de Estado. O cinegrafista e diretor de fotografia de *A Batalha do Chile*, Jorge Müller, era um detido-desaparecido, vítima da ditadura de Augusto Pinochet. Esta pontual informação estava circulando em importantes órgãos da imprensa nacional no contexto de denúncias das mesmas práticas no Brasil. Nesse sentido, a MIC também se apresentava como um importante ambiente de circulação de obras cinematográficas e de debate político, como um espaço de luta e de resistência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as décadas de 1960 e 1970, a América Latina foi marcada por processos históricos que impactaram as relações internacionais entre os países, estabeleceram nuances e evidenciaram problemáticas concernentes ao contexto da Guerra Fria Global e Interamericana. A Revolução Cubana (1959) e a eleição de Salvador Allende (1970) marcaram dois pontos de inflexão na História do continente e abriram o debate em relação ao terceiro-mundismo, aos rumos revolucionários e às particularidades das conjunturas latino-americanas. Os Golpes de Estado e a instalação de regimes ditatoriais – que institucionalizaram e consolidaram aparatos burocrático-administrativos de repressão e de censura e de mecanismos e práticas de terrorismo de Estado – reverberaram as alianças e acordos entre os segmentos da sociedade civil, as Forças Armadas e o governo estadunidense, as tensões e os desafios políticos e ideológicos.

O cinema hegemônico – especialmente o *hollywoodiano* que dominou o circuito comercial – reproduziu, fomentou e consolidou representações pautadas em uma visão maniqueísta e simplificada do mundo da Guerra Fria Global. Essas representações reforçaram valores éticos-morais, estereótipos, arquétipos e elementos ideológicos que determinavam os perigos iminentes e os inimigos internos e externos que urgiam serem combatidos com veemência pelos heróis austeros, determinados e vigilantes. Elas lançaram representações pautadas em antagonismos – capitalismo e comunismo; imperialismo e anti-imperialismo; comunismo e anticomunismo, colonialismo e anticolonialismo – que simplificavam a compreensão do contexto histórico e naturalizavam as desigualdades, a hierarquização, a subordinação, a dominação e as complexas relações políticas, sociais, culturais e ideológicas de uma realidade histórica imersa nas complexas tessituras da Guerra Fria.

Em contraposição, ergueram-se cinematografias que contestaram e evidenciaram as contradições encobertas pelos modelos hegemônicos de fazer cinema que priorizavam a reprodução social das desigualdades, da dominação e da subordinação. O Novo Cinema Latino-americano (NCL), nesse contexto, foi um instrumento e uma arma político-ideológica de luta, de militância e de resistência, denunciando as desigualdades, as diferentes formas de exploração, as tensões político-sociais, os processos de Golpe de Estado, as violências e as diferentes

formas de opressão. Ao mesmo tempo, o NCL fomentava a construção de representações pautadas em aguçadas críticas sociais, políticas e ideológicas e de narrativas contra-hegemônicas, desconstruindo a naturalização das desigualdades, das diferentes formas de opressão e dominação.

Nesse contexto de debates e embates do NCL, o documentário, especialmente aquele cuja ética, técnica e esteticamente se relacionavam ao cinema direto, torna-se uma importante ferramenta de luta, de militância e de resistência. Trata-se de um “fazer” documentário mais observativo, reflexivo e participativo, pois os realizadores comprometem-se com questões do seu tempo presente engajando-se com o contexto e a conjuntura em que estão inseridos e identificam-se. Com a “câmera na mão” e no “calor dos acontecimentos” um cinegrafista, um cineasta e/ou um coletivo cinematográfico assume compromissos de engajamento social e político, registrando e demarcando seu posicionamento e sua perspectiva de leitura da realidade vivida, observada e experienciada.

Nessa perspectiva, as representações sociais descortinam e problematizam as questões políticas, sociais, culturais e ideológicas do contexto e da conjuntura. A obra cinematográfica compreendida como uma produção artística, cultural e intelectual, resultado de um processo constante de elaboração e reelaboração, significação e ressignificação, tem como principal objetivo o compartilhamento de experiências.

Essa investigação estabeleceu como objetivo central a análise da narrativa fílmica da trilogia *A Batalha do Chile* (1975-1979), documentário produzido pela *Equipe do Terceiro Ano*, sob direção de Patricio Guzmán. Considerou-se, a partir da perspectiva da História Social Cinema e da cultura da mídia, a realização de um exame da obra cinematográfica considerando as particularidades e conjunturas em seu contexto de produção, distribuição e circulação / recepção. Priorizou-se a análise da narrativa fílmica da terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* (1979) – e a circulação e recepção do documentário no Brasil durante a 3ª MIC.

Cada uma das três partes da trilogia foi submetida à decupagem em sequências, procurando articular a narrativa fílmica – e seus elementos textuais, entrevistas, depoimentos, texto do narrador e imagens – e os recursos técnicos e estéticos utilizados durante as filmagens e o processo de montagem. Como parte de um projeto de Patricio Guzmán de registrar os três primeiros anos do governo de

Salvador Allende, considerou-se essencial observar a conexão com os dois documentários anteriormente produzidos: *O Primeiro Ano* (1972) e *A Resposta de Outubro* (1972). No terceiro capítulo da tese, dedicado à análise de *O Poder Popular* (1979), procurou-se evidenciar a conexão com esses dois documentários.

Além disso, destacou-se a relevância em contextualizar e historicizar a trilogia *A Batalha do Chile* articulando três níveis de temporalidades: a da tradição, em seu diálogo com as premissas do cinema direto e com os debates e embates sobre o NCL; a da conjuntura do Chile da Unidade Popular (UP) (entre fevereiro de 1971 e setembro de 1973) em suas convergências, tensões e contradições; e a do evento histórico (o Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973). Esses três níveis de temporalidades articulados, interconectados e em diálogo com o contexto da Guerra Fria Global e Interamericana.

Na análise das duas primeiras partes da trilogia – *A Insurreição da Burguesia* (1975) e *O Golpe de Estado* (1976) – evidenciou-se como os diferentes segmentos da narrativa fílmica se articulam e interconectam. As circunstâncias das tomadas – em seus diferentes gradientes de intensidade e em suas intencionalidades – revelam não apenas as tensões e contradições, mas os pontos de contato e convergências entre projetos políticos da UP, a “via chilena” e a “experiência chilena”. O processo de montagem vai além da ordenação cronológica dos acontecimentos, dispostos, na primeira parte, em blocos temáticos e, na segunda, em sucessão dos eventos da conjuntura golpista. A historicização das imagens, das tomadas e dos plano-sequência permitiram perceber que cada uma das partes possui uma cadência narrativa e uma intencionalidade própria. A montagem constrói uma narrativa fílmica contra-hegemônica às versões oficiais sobre o Golpe de Estado.

Na primeira parte – *A Insurreição da Burguesia* – é possível identificar a urgência da denúncia. Constrói-se uma arguição, em blocos narrativos, por um lado, denunciando o “imperialismo”, as ações coordenadas e orquestradas entre órgãos e agências de inteligência do governo dos Estados Unidos e o empresariado chileno e os mecanismos e movimentações dos segmentos da sociedade civil em consonância com as articulações golpistas. A amplificação do “fascismo” que encontrou ressonância em grupos de extrema-direita, como a Frente Nacionalista Pátria e Liberdade, nos estudantes da Universidade Católica, em partidos políticos consolidados, como o Nacional e a Democracia Cristã e em segmentos das Forças

Armadas. Partidários da UP fomentam as organizações que representam o Poder Popular para responder à escalada golpista e à “insurreição da burguesia”. Evidencia-se o protagonismo popular por meio das *Juntas de Abastecimento e Controle de Preços* (JAPs) e os armazéns populares, das ocupações (*tomas*), dos *cordões industriais* e dos comandos comunais.

Na segunda parte – *O Golpe de Estado* – a escalada golpista avança a passos largos e rápidos, aumentando progressivamente a intensidade de suas ações e suas intenções ficam mais evidentes. Em concomitância, amplificam-se o Poder Popular e as forças em defesa da legalidade, do respeito à constitucionalidade e do governo da UP. O documentário tem como ponto de partida a sublevação militar – *el tancazo*, de 29 de junho de 1973 – e encerra-se no violento Golpe de Estado, em 11 de setembro de 1973, que resultou no bombardeio ao Palácio *La Moneda*, na morte de Salvador Allende e na imediata repressão política às forças do Poder Popular. Na montagem evidenciam-se o tensionamento de forças e os enfrentamentos e embates.

Em *O Golpe de Estado*, a urgência da denúncia, cede espaço para uma reflexão mais apurada da escalonada golpista, das contradições no interior da UP e da “via chilena” ao socialismo. A denúncia e a construção de uma versão contra-hegemônica continuam presentes na narrativa fílmica. Entretanto, a “experiência chilena” compartilhada na tela convida o espectador a problematizar a realidade histórica e o processo de fortalecimento do Poder Popular, das forças, dos movimentos sociais e dos partidos políticos dispostos ao enfrentamento em relação à ofensiva golpista.

A narrativa fílmica das duas primeiras partes da trilogia procura, no processo de montagem, demarcar a cadência do acirramento e das imagens das violências. Além disso, quer construir as representações da “experiência chilena” e do protagonismo popular diante da conjuntura e dos eventos históricos. Essa experiência é marcada pela imprevisibilidade histórica e pela formação e estruturação de uma consciência dos atores sociais – e da forma como construíram o protagonismo popular – e do próprio coletivo cinematográfico no movimento de lançar interpretações referentes à conjuntura e aos acontecimentos. A consciência se desenvolve no processo histórico e no compartilhamento das experiências referenciadas.

Partindo-se dessas premissas, levantou-se como problemática de investigação se a terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* – pode ser considerado apenas um conjunto de material filmico riquíssimo que sobrou na mesa de edição e que não se encaixava nas duas primeiras partes de *A Batalha do Chile*. Nesse sentido, propôs responder se o processo de montagem da terceira parte da trilogia pode ser concebido apenas como aleatório, imprevisto, acidental? Considerando o local icônico onde ocorre a edição – ICAIC, em Cuba, em meio às efemérides das duas décadas da Revolução Cubana – bem como, os responsáveis – Pedro Chaskel e Patricio Guzmán – envolvidos diretamente no processo de montagem, não é possível interpretar como algo simplesmente fortuito, à mercê do acaso.

Observou-se que, provavelmente, nesse ato de revisitar às tomadas realizadas por Jorge Müller – um detido-desaparecido desde novembro de 1974, uma vítima do terrorismo de Estado da ditadura de Augusto Pinochet – o coletivo cinematográfico reelabora e ressignifica as imagens registradas nas circunstâncias das tomadas – entre outubro de 1972 e setembro de 1973. Nesse processo, há a reelaboração e ressignificação do próprio protagonismo popular e da “experiência chilena”.

Para responder à problemática, propôs-se pensar e analisar *O Poder Popular* (1979) em sua historicidade e materialidade levando-se em consideração o processo das filmagens – desde o locaute em outubro de 1972 até o Golpe de Estado em setembro de 1973 – e da montagem a partir de 1977. Observou-se que, quando tem início a edição de *O Poder Popular*, a “experiência chilena”, a construção do protagonismo popular e o processo de Golpe de Estado no Chile já haviam sido compartilhados transnacionalmente. Afinal, *A Insurreição da Burguesia* (1975) e o *Golpe de Estado* (1976), circularam em festivais internacionais e acumulavam premiações e menções honrosas ou de destaque. A análise da narrativa fílmica demonstrou que as duas primeiras partes da trilogia foram além de uma mera crônica do Golpe de Estado ou de uma cobertura aprofundada do processo histórico que teve como desfecho o bombardeio do Palácio *La Moneda* e a morte de Salvador Allende. Ao circularem e serem exibidas em festivais e arrebanharem premiações e menções honrosas, as duas primeiras partes da trilogia transformaram-se paulatinamente em ícones do cinema de exílio e da solidariedade ao Chile.

Além disso, é indispensável considerar o peso simbólico político e ideológico do local onde foi realizada a montagem – o ICAIC – e papel, envolvimento, engajamento e militância dos realizadores – a *Equipe do Terceiro Ano* expandida com a presença de Pedro Chaskel, Julio García Espinosa e Marta Harnecker – envolvidos no processo de edição. A condição de detido-desaparecido do cinegrafista Jorge Müller no contexto latino-americano do terrorismo de Estado parece ter agregado mais elementos para aprofundar as características de denúncia, de luta e de resistência da trilogia.

Foram levantadas duas hipóteses de trabalho. A primeira é que há um processo de reelaboração e ressignificação das imagens registradas durante o locaute de 1972 e compartilhadas no passado por meio do documentário *A Resposta de Outubro*. A consciência histórica do coletivo cinematográfico, agora com a presença de Pedro Chaskel, avalia as experiências compartilhadas no passado (conjuntura de 1972 e 1973) com as questões históricas do presente (pós-1977) e projetam um devir. O filme *O Poder Popular* (1979) não é prematuro, foi gestado em um tempo cronológico que permitiu à *Equipe do Terceiro Ano* reelaborar e ressignificar aquelas imagens. Tomadas que registraram uma experiência concreta compartilhada no passado e que o documentário, finalizado em 1979, em seu processo dialético do formar-se, compartilhará transnacionalmente.

A segunda hipótese, articulada e interconectada com a primeira, considera que a trilogia não tem seu desfecho na destruição do Palácio *La Moneda*, na morte de Salvador Allende ou na repressão política, mas na experiência do protagonismo popular. A terceira parte da trilogia – *O Poder Popular* (1979) – representa alguns “recursos de esperança” que foram experiências referenciadas e compartilhadas em seu tempo histórico passado e que foram perpetuados em película. A “experiência chilena” do protagonismo popular é evidenciada nos processos de ocupação de fábricas, de minas e de propriedades rurais, de formação e consolidação dos *cordões industriais* e dos comandos comunais, no movimento de *pobladores* e no gerenciamento e gestão das JAPs, dos armazéns populares e da distribuição e abastecimento direto. Essas experiências são conscientes, planejadas, organizadas e sistematizadas coletivamente. São resultado do engajamento e da militância, da luta e da resistência, da consciência histórica – que é também consciência de classe e consciência política – forjada na experiência compartilhada no cotidiano e no

processo histórico, marcado pelas contradições, tensionamentos, enfrentamentos e embates.

No processo de interpretação e compreensão das conjunturas, evidenciam-se a consciência do movimento histórico na perspectiva de transformação social, de justiça social, de equidade e de possibilidades de construção de um devir histórico pautado pela coletividade e pela vida em comunidade, onde as decisões, os processos de produção, gerenciamento, planejamento, distribuição e gestão são e serão orquestrados pelo interesse em comum e pela participação da comunidade. A “experiência chilena” do protagonismo popular, representada pelas ocupações, pelos *cordões industriais*, pelos comandos comunais pelo gerenciamento das JAPs e dos armazéns populares, pode ser interpretada como “recurso de esperança”.

A análise de *O Poder Popular* (1979), no terceiro capítulo da tese, revelou o processo de gestação, desenvolvimento e fortalecimento do protagonismo popular. Esse protagonismo estava presente nas duas primeiras partes da trilogia, mas não era central na narrativa fílmica. No documentário *O Primeiro Ano* (1972) é possível identificar as sementes desse protagonismo. No entanto, a terceira parte da trilogia será o vértice, por excelência, onde convergem todas as forças do Poder Popular.

Na narrativa fílmica de *O Poder Popular* é construída a representação do protagonismo popular como respostas às ofensivas patronais orquestradas e consolidadas no locaute de outubro de 1972. Essas respostas são construídas no processo histórico e revelam a identidade política e de classe e a consciência histórica – que também é de classe e política – ao propor formas de interpretação da conjuntura vivida e coletivamente formular e reformular mecanismos e formas de ação. À paralisação dos meios de transportes, respondem com criativas e diversificadas formas de deslocar-se para os locais de trabalho – pequenos e médios caminhões e tratores com reboque, por exemplo. À paralisação da produção, as forças populares respondem com a ocupação de fábricas, minas e terrenos rurais. À crise de abastecimento, organizam os armazéns populares, a distribuição direta e a atuação mais contundente das JAPs.

Entretanto, a narrativa fílmica de *O Poder Popular* (1979) não se restringe a um panorama de crise – orquestrada deliberada e intencionalmente pelas organizações patronais, com apoio de partidos e lideranças políticas, de grupos paramilitares, como a FNPL, de segmentos da sociedade civil e do “imperialismo”

estadunidense – e nas respostas coletivamente elaboradas pelas forças populares, construindo e criando as formas de protagonismo popular. Na terceira parte da trilogia, é possível identificar as contradições de forças no interior da UP, mas também uma potência simbólica.

Assim como nas duas primeiras partes da trilogia, *O Poder Popular* (1979) coloca em evidência que o devir histórico se constrói no movimento dialético da própria sociedade e da conjuntura experienciada. Nesse sentido, conforme avançam as ofensivas golpistas, proporcionalmente, ampliam-se as forças populares. Os tensionamentos, os embates e os enfrentamentos representados não se restringem apenas aos opositores e aos apoiadores do governo de Salvador Allende. Na narrativa fílmica, são apresentadas as contradições inerentes às forças apoiadoras à UP e resultado da própria construção, elaboração e reelaboração da “experiência chilena”.

As representações das contradições estavam presentes nas duas primeiras partes da trilogia, mais significativamente em *O Golpe de Estado* (1976). Os enfrentamentos à escalada golpista impulsionam as forças populares nas ruas e a ocupação de determinados espaços. Os *cordões industriais*, ao tomarem as ruas, entoam frases que explícita ou implicitamente contém indícios dessas contradições: “Criar, criar, Poder Popular”, “Trabalhadores ao poder!”, “Avançar sem negociar”, “Povo, consciência, fuzil! MIR, MIR!...”. A presença da palavra “fuzil” ao lado da sigla “MIR”, apresenta uma contradição mais evidente: o MIR apoiava a via rupturista que se opunha à via legalista ou constitucional proposta pela UP. De forma mais explícita, a proposta de “avançar”, mas “sem negociar” representa uma posição política contrária à postura de negociações e diálogos adotada por Salvador Allende e pela defesa da via legalista. Nos lemas “criar, criar, Poder Popular” e “trabalhadores ao poder”, as contradições ficam mais implícitas.

Além disso, as entrevistas e os depoimentos dos trabalhadores e dos dirigentes dos comandos comunais e/ou *cordões industriais* evidenciam as contradições internas e a consciência da conjuntura histórica de avançar no fortalecimento das organizações e no maior protagonismo popular. Há também a orientação deliberada e consciente, por exemplo, da utilização do recurso do primeiro plano e do plano detalhe nas tomadas realizadas por Jorge Müller.

No caso de *O Poder Popular* (1979), a representação das contradições fica explícita no enfrentamento com os órgãos estatais como a CORA e a DINAC. O locaute de outubro de 1972 parece ter sido o ponto de inflexão tanto para a gênese e o fortalecimento do protagonismo popular, quanto para o desenvolvimento da consciência histórica sobre a conjuntura experienciada e compartilhada. Essa ofensiva parece ter fomentado as divergências e as contradições em relação à orientação da “via chilena” em respeitar à institucionalidade e à disposição do governo da UP em garantir o diálogo e a negociação. Torna-se fundamental igualmente reforçar que, desde a sua formação, a UP não era homogênea e, desde o princípio, foi marcada pelas contradições. Nesse sentido, o espaço de construção de protagonismo político é eminentemente marcado pelo debate, pelo dissenso, pelos enfrentamentos, pelas disputas e, conseqüentemente, pelas contradições.

Ao mesmo tempo, o locaute de outubro de 1972 igualmente pode ter sido o ponto de inflexão para a *Equipe do Terceiro Ano* construir coletivamente a sua consciência histórica em relação às particularidades da conjuntura daquele momento. *O Poder Popular* (1979) não é prematuro em seu nascimento e parece ter sido resultado de uma análise retrospectiva que permitiu uma reelaboração e ressignificação das imagens registradas naquelas circunstâncias históricas. A representação das contradições no debate entre os campesinos da ocupação – resultado da confluência de forças dos trabalhadores do cordão Cerillos com os camponeses do povoado de Maipú – e os funcionários da CORA parece ir além de uma crítica de como a falta de coesão no interior da UP levou à derrocada de Salvador Allende. Aquele embate de forças entre os campesinos e os funcionários pode representar, na narrativa fílmica, mais que a fragilidade, mas a consciência da *Equipe do Terceiro Ano* de que o devir histórico de transformação e de projeto de vida em coletividade é marcado pelo dissenso, pelos enfrentamentos, pelas disputas e pelos tensionamentos no movimento dialético da própria realidade vivida e experienciada. Os limites da “via chilena” e do “processo revolucionário” chileno, marcado pelas contradições, baliza a seqüência final do documentário.

A terceira parte da trilogia tem seu desfecho em uma experiência exitosa: as minas de salitre nacionalizadas sob gestão dos próprios trabalhadores. Tal experiência compartilhada no documentário representa uma potência, pois vem carregada de simbolismos e de significações, com uma pitada de poética. Com a

melodia de *Venceremos* ao fundo, um trabalhador analisa os rumos revolucionários e o protagonismo popular. Em suas palavras: “tomara que avancemos! É agora ou nunca”. A última enunciação evidencia a projeção de um devir histórico de transformação. No horizonte do trabalhador – e da *Equipe do Terceiro Ano* que deliberada e conscientemente escolhe a cena e as palavras que encerram a trilogia – o impulso da transformação é pautado pela coletividade tanto no título do hino da UP, “venceremos”, quanto na ação, “avancemos”. Esse desfecho abre espaço para pensar, por um lado, o protagonismo popular representado no documentário a partir dos *cordões industriais*, dos comandos comunais, dos movimentos de ocupação, do abastecimento direto como “recursos de esperança”. Essa mensagem final que projeta uma encruzilhada histórica, marcada pela imprevisibilidade, “é agora ou nunca”, e reforça o peso da “experiência chilena” compartilhada. Nesse sentido, *O Poder Popular* (1979) também parece converter-se em um “recurso de esperança” ao compartilhar transnacionalmente as experiências do protagonismo popular, lançando sementes da luta, da militância e da resistência.

Ao analisar a participação de *O Poder Popular* (1979) na 3ª Mostra Internacional de Cinema (MIC) realizada pelo MASP, abre-se um espaço para problematizar essa possível chave de leitura do documentário. A “experiência chilena” – o processo de Golpe de Estado e o protagonismo popular – compartilhada pela trilogia representa avanços e recuos, contradições e enfrentamentos. A narrativa fílmica representa as diferentes conjunturas e o processo de construção da consciência de classe e da consciência histórica – e da identidade de classe que também é política – dos trabalhadores. Ao compartilhar as experiências individuais e coletivas – que podem ser referenciadas – se articulam e se interconectam as possibilidades de compreensão do passado, sob a luz das experiências do presente, impulsionando a projeção um devir histórico pautado pela coletividade e pela transformação social, política, cultural e econômica.

A exibição de *A Batalha do Chile – A luta de um povo sem armas* na 3ª MIC em 1979, não representou apenas certa vanguarda do Brasil em exhibir pela primeira vez em um país da América do Sul a terceira parte da trilogia e a apresentação das três partes conjuntamente em um único país. A exibição permite inserir o Brasil no itinerário transnacional de circulação do documentário. A partir da documentação analisada foi possível tecer, uma perspectiva de conexões e interconexões, um

panorama da circulação e recepção do documentário da *Equipe do Terceiro Ano* no Brasil.

Apesar da vigência da ditadura brasileira que institucionalizou as práticas de terrorismo de Estado e consolidou a censura prévia, a MIC encontrou brechas para exibir um documentário com o explícito conteúdo político em plena Guerra Fria Interamericana. As reportagens na grande imprensa permitiram evidenciar o impacto social e político das imagens e da “experiência chilena” compartilhada pela trilogia. Considerando que a “experiência chilena” concreta de luta, engajamento, militância e resistência compartilhada pode ser pensada como “recursos de esperança” e como “potência inspiradora”, ao ser exibida no Brasil, naquele contexto, *A Batalha do Chile* pode ser interpretada como uma potente inspiração de luta e resistência e de projeção de um devir histórico de transformação e de possibilidades com horizonte na coletividade e na vida em comum. Nesse sentido, pode-se pensar a própria MIC como um “recurso de esperança”, de luta e de resistência contra a censura implementada pelo aparato burocrático-administrativo do Estado autoritário.

FONTES E REFERÊNCIAS

FONTES DOCUMENTAIS

Fontes Fílmicas

A INSURREIÇÃO da burguesia. A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas: 1ª parte. Direção de Patricio Guzmán; Auxiliar de Direção José Bartolome. Produção de Patricio Guzmán com colaboração de Chris Marker, ICAIC e John D. & Catharine T. MacArthur Foundation. Coordenação de Frederico Elton (Chefe de Produção). Narrador: Abilio Fernandez. Roteiro: Patricio Guzmán com Colaboração de Pedro Chaskel, Jose Bartolome, Julio Garcia Espinosa, Frederico Elton, Marta Harnecker e Chris Marker. Chile, França, Cuba,: Equipo Tercer Ano, ISKRA (Chris Marker), ICAIC, 1975. (96 min.), DVD (*Icarus Films Home Video*), son., P&B. Série Primeira parte. Versão atualizada: Luis Mutti, Sergio Perez, Molinare S.A.

A TORTURA ou Apontamentos sobre a tortura e outras formas de diálogo. Direção de Patricio Guzmán. Produção de Escuela Oficial de Cinematografia (EOC). Roteiro: Patricio Guzmán. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografia (EOC), 1968. (15 min.), Cópia digitalizada Filmoteca da Espanha, son., P&B.

CHILE Junio 1973. Direção de Eduardo Labarca. Produção de *Chile Films*, 1973. (25 min.), Cópia disponibilizada CCLM Cineteca do Chile, son., color. Disponível em: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/chile-junio-1973/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

CHILE, memória obstinada. Direção de Patricio Guzmán. Coordenação de Stéphanie Fabre, Richard Cliche, Louise Leroux. Roteiro: Patricio Guzmán. Canadá: Les Films D'Ici, The National Film Board Of Canada, La Sept Arte, 1997. (59 min.), DVD (*Icarus Films Home Video*), son., color. Legendado (Inglês).

DER Krieg der Mumien. Direção de Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. Produção de Mathias Remmert, Jochen Stoff. Intérpretes: Christiane Barckhausen (Tradução), Veb Progress Film-Vertrieb (Distribuição). Roteiro: Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. República Democrática Alemã (RDA): DEFA (Studio Für Dokumentarfilme), Studio H&S, 1974. (96 min.), YouTube, son., P&B. Câmera: Peter Hellmich (Direção de Fotografia), Horst Donth, Winfried Goldner. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ql-ZgNY7SMw>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ELECTROSHOW. Direção de Patricio Guzmán. Produção de Instituto Fílmico (Universidade Católica do Chile). Roteiro: Patricio Guzmán. Santiago: Instituto Fílmico (Universidade Católica do Chile), 1966. (14min.28s.), son., P&B. Disponível em: <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/electro-show/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MÁS fuerte que el fuego: las últimas horas em la Moneda. Direção de Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. Produção de Mathias Remmert, Versão espanhola: Renate Heckmann (Tradução). Roteiro: Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. República Democrática Alemã (RDA): DEFA (Studio Für Dokumentarfilme), Studio H&S, 1978. (86 min.), YouTube, son., P&B. Câmera: Peter

Hellmich (Direção de Fotografia). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KzqPQyUORnw>. Acesso em: 25 mar. 2023.

O GOLPE de Estado. A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas: 2ª parte. Direção de Patricio Guzmán; Auxiliar de Direção José Bartolome. Produção de Patricio Guzmán com colaboração de Chris Marker, ICAIC e John D. & Catharine T. MacArthur Foundation. Coordenação de Frederico Elton (Chefe de Produção). Narrador: Abilio Fernandez. Roteiro: Patricio Guzmán com Colaboração de Pedro Chaskel, Jose Bartolome, Julio Garcia Espinosa, Frederico Elton, Marta Harnecker e Chris Marker. Chile, França, Cuba: Equipo Tercer Ano, ISKRA (Chris Marker), ICAIC, 1976. (88 min.), DVD (*Icarus Films Home Video*), son., P&B. Série Segunda parte. Versão atualizada: Luis Mutti, Sergio Perez, Molinare S.A.

O PODER Popular. A Batalha do Chile – a luta de um povo sem armas: 3ª parte. Direção de Patricio Guzmán; Auxiliar de Direção José Bartolome. Produção de Patricio Guzmán com colaboração de Chris Marker, ICAIC e John D. & Catharine T. MacArthur Foundation. Coordenação de Frederico Elton (Chefe de Produção). Narrador: Abilio Fernandez. Roteiro: Patricio Guzmán com Colaboração de Pedro Chaskel, Jose Bartolome, Julio Garcia Espinosa, Frederico Elton, Marta Harnecker e Chris Marker. Chile, França, Cuba: Equipo Tercer Ano, ISKRA (Chris Marker), ICAIC, 1979. (79 min.), DVD (*Icarus Films Home Video*), son., P&B. Série Primeira parte. Versão atualizada: Luis Mutti, Sergio Perez, Molinare S.A.

O PRIMEIRO ano. Direção de Patricio Guzmán. Produção da Escola de Artes da Comunicação (EAC). Roteiro: Patricio Guzmán. Santiago, EAC, 1972. (100min.), Cópia digitalizada dividida em 5 partes.

PARÁISO ortopédico. Direção de Patricio Guzmán. Produção de Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Roteiro: Jorge Díaz, com colaboração de Patricio Guzmán. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), 1969. (36min.39s.), Cópia digitalizada Filmoteca da Espanha, son., P&B.

SALVADOR Allende. Direção de Patricio Guzmán. Produção de Jacques Bidou. Realização de Patricio Guzmán. Roteiro: Patricio Guzmán. Música: Jorge Arriagada. França; Bélgica; Alemanha; Espanha; México: Jba Produções; Les Films de La Passarelle; Cv Filmproduktions GmbH; Mediapro; Universidad de Guadalajara; Patricio Guzmán Producciones Cinematográficas SL, 2004. (100 min.), DVD (*Icarus Films Home Video*), son., color. Legendado (Inglês).

VIVA a liberdade. Direção de Patricio Guzmán. Produção de Instituto Fílmico (Universidade Católica do Chile). Roteiro: Patricio Guzmán. Santiago: Instituto Fílmico (Universidade Católica do Chile), 1965. (12min.45s.), son., P&B. Disponível em: <http://archivofilmico.uc.cl/archivo/viva-la-libertad/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Fontes Entrevistas

CHASKEL, Pedro. Chile - Análise de una Batalla. Entrevistadores: A.R. & M.S.A. In: **Cine al día**. n. 22, p. 06-12, nov. 1977. Acervo Biblioteca Fimoteca da Espanha.

CHASKEL, Pedro. Se inicia uma nueva etapa. Entrevistadores: Mayra Vilasis e Jorge Soto Longo. In: **Cine Cubano**. Havana, n. 98, p. 68-72, 1980. Acervo Cinemateca Brasileira.

CHASKEL, Pedro. Directores de Cine y Televisión, capítulo 4: Pedro Chaskel. Entrevistador: Jaime Cordova. In: **UCV TELEVISION** (YouTube). Realizada em 2005. Publicada em 22 jan. 2020 (aprox. 1h.16min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvuYxhe7KHM>. Acesso em: 01 jun. 2023.

CHASKEL, Pedro. Entrevista a Pedro Chaskel (en Historias del Cine Chileno). Entrevistadora: Antonella Estevez. In: Cine Chile: Enciclopedia del Cine Chileno. Realizada em: 04 abr. 2013. Disponível em: <https://cinechile.cl/entrevista-a-pedro-chaskel-en-historias-del-cine-chileno/>. Acesso em: 01 jun. 2023.

CHASKEL, Pedro. Diálogo con el realizador chileno Pedro Chaskel. Entrevistadores Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange. In: **AsAECA Comunicación**. AsAECA – Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual; Universidad Nacional del Litoral – Facultad de Humanidades y Ciencias (YouTube). Realizada 08 mar. 2018 em Auditório FADU-FHUC durante VI Congreso da AsAECA (aprox. 1h.31min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R8OFL8BI9fM>. Acesso em: 01 jun. 2023.

GUZMÁN, Patricio. 1970-1971 sucedió em Chile - “El Primer Año”: film documental de Patricio Guzmán. Entrevistador: Hans Ehrmann. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 07, p. 20-21, 24 jul.-01 ago. 1972.

GUZMÁN, Patricio. Mas vale uma solida formacion politica que la destreza artesanal. Entrevistadores: Sergio Salinas e Héctor Soto. In: **Primer Plano**, Revista de Cine. Valparaíso, v. 02, n. 05, p. 19-36, 1973.

GUZMÁN, Patricio. El cine contra el fascismo: conversación con Patricio Guzmán. Entrevistador: Pedro Sempere. In: GUZMÁN, Patricio; SEMPERE, Pedro. **Chile**: el cine contra el fascismo. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977c. Disponível em: <http://www.blest.eu/biblio/guzman>. Acesso em: 03 out. 2017.

GUZMÁN, Patricio. Hacer la memoria de Chile: Entrevista a Patricio Guzmán. Entrevistador: Pedro Sempere. In: **Araucaria de Chile**. Madrid (Espanha), n. 11, 1980. p. 137-143.

GUZMÁN, Patricio. Un documentalista filmando y construyendo: entrevista a Patricio Guzmán. Entrevistador: Mauricio Yáñez. **Revista de Antropología Visual**. Santiago do Chile, n. 04, mar. 2000. Disponível em: <http://www.antropologiavisual.cl/ediciones-antteriores/numero-4/entrevistas/un-documentalista-filmando-y-construyendo-historia-entrevista-patricio-guzman>. Acesso em: 10 set. 2021.

GUZMÁN, Patricio. A este lado de la nostalgia: Patricio Guzmán, documentalista. Entrevistador: Claudio Aguilera. In: **Revista Rocinante**. Santiago (Chile), ano 08, n. 84, out. 2005. p. 34-35.

GUZMÁN, Patricio. An interview with Patricio Guzmán. Entrevistador: José Carlos Avellor*. In: **Five Films by Patricio Guzmán: The Battle of Chile to Nostalgia** (Bonus DVD 04). 2008.

*Equívoco: Entrevistador José Carlos Avelar e ano é 2005 (foram mantidas as informações do DVD (*Icarus Films Home Video*)).

GUZMÁN, Patricio. A vueltas con la memoria: entrevista com Patricio Guzmán. Entrevistador: Carlos Pietro. In: **Revista Minerva – Dossier Cine Documental**. Madri, n. 03, 2006. Disponível em: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=89>. Acesso: 01 jun. 2022.

GUZMÁN, Patricio. Los desafíos de la realidad: una entrevista con Patricio Guzmán. Entrevistadores: Andrés Rubín de Celis e Santiago Rubín de Celis (entrevista realizada entre 2006 e 2008). **Doc On-line**: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 08, p. 254-274, ago. 2010. Disponível em: http://doc.ubi.pt/08/entrevista_patricio_guzman.pdf. Acesso em: 13 fev. 2019.

GUZMÁN, Patricio. In Brooklyn, Carmen Boulosa will talk to Chilean filmmaker Patricio Guzmán, who came to present his latest movie *Nostalgia for the Light*. Entrevistadora: Carmen Boulosa. In: **CUNY TV**. (05 maio 2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdBZrXq6eds>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GUZMÁN, Patricio. Patricio Guzmán: “La televisión chilena jamás ha programado una película mía”. Entrevistador: Julio Valdeón. In: Observatório Fucatel. (29 mar. 2011). Disponível em: <http://www.observatoriofucatel.cl/patricio-guzman-la-television-chilena-jamas-ha-programado-una-pelicula-mia/>. Acesso: 01 jun. 2022.

GUZMÁN, Patricio. La condición del autor en el documental contemporáneo: Del documental de creación al cine de no ficción. In: **Casa de la América**. (25 out. 2011). Disponível em: <youtube.com/watch?v=j-ANPxsBhH8>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GUZMÁN, Patricio. Entrevista a Patricio Guzmán, a propósito de su última obra *Nostalgia de la Luz* (2010). Entrevistadora: Lorena Bordigoni. In: **Cine Documental**. Buenos Aires (Argentina), n. 05, 2012. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/5/notas.html>. Acesso em: 03 mar. 2021.

GUZMÁN, Patricio. Entretien Patricio Guzmán. Entrevistador: Jeu de Paume. In: Jeu de Paume (30 ago. 2012). Disponível em: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2012/08/patricio-guzman/index.html>. Acesso em: 31 mar. 2023.

GUZMÁN, Patricio. *La Batalla de Chile*: memoria y mordaza. Entrevistadora: Berta Rodrigo. In: **Guaraguao – Revista de Cultura Latinoamericana**. Barcelona, ano 17, n. 42, p. 65-74, 2013.

GUZMÁN, Patricio. Entrevista. Entrevistador: Pablo Iglesias. **Otra Vuelta de Tuerka**. 22 fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mulWBfDHpvU>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GUZMÁN, Patricio. “La Batalla de Chile”: acción, movimiento, lucha de clases y ocaso de una revolución. Entrevistadora: Natacha Scherbovsky. **Sinpermiso**. 04 jun. 2017. Disponível em: <https://www.sinpermiso.info/textos/la-batalla-de-chile-accion-movimiento-lucha-de-clases-y-ocaso-de-una-revolucion>. Acesso em: 13 fev. 2019.

GUZMÁN, Patricio. Patricio Guzmán homenajado en el IDFA 2019 (entrevista realizada em Amsterdam, 23 nov. 2019). Entrevistadora: María N. Domínguez. **Cine Encuentro** (10 dez. 2019). Disponível em: <https://www.cinencuentro.com/2019/12/10/entrevista-patricio-guzman-homenajado-idfa-2019/>. Acesso em: 29 jul 2022.

GUZMÁN, Patricio. Patricio Guzmán: “Me gustaría que mi obra quedara en Chile, pero allá la memoria no tiene institución”. Entrevistadora: Denisse Espinoza. **Palavra Pública** – Universidade do Chile. Santiago do Chile, n. 20, p. 33-36, jan./fev. 2021. Disponível em: <https://libros.uchile.cl/files/revistas/DIRCOM/PalabraPublica/20-ene-feb2021/34/index.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

GUZMÁN, Patricio. Mentiras Verdaderas – Patricio Guzmán. Entrevistadora: Mónica Gonzáles. Santiago (Chile). In: **La Red Tv** – Programa Mentiras Verdaderas, 09 set. 2021. (aprox. 45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5Kk0JPEW0E>. Acesso em: 10 set. 2021.

GUZMÁN, Patricio. Mentiras Verdaderas – Patricio Guzmán. Entrevistador: Eduardo Fuentes. Santiago (Chile). In: **La Red Tv** – Programa Mentiras Verdaderas, 01 nov. 2021. (aprox. 35 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_DFegyqZFg. Acesso em: 20 mar. 2022.

GUZMÁN, Patricio. Mentiras Verdaderas – Patricio Guzmán. Entrevistador: Eduardo Fuentes. Santiago (Chile). In: **La Red Tv** – Programa Mentiras Verdaderas, 11 mar. 2022. (aprox. 28 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0tBozcdCL4o>. Acesso em: 20 mar. 2022.

Fontes Impresas: Patricio Guzmán como autor

GUZMÁN, Patricio. **La Batalla de Chile**: la lucha de un pueblo sin armas; un film chileno de Patricio Guzmán, prólogos de Marta Harnecker y Julio Garcia Espinosa. Pamplona: Peralta Ediciones; Madrid: Editorial Ayuso, 1977a.

GUZMÁN, Patricio; SEMPERE, Pedro. **Chile**: el cine contra el fascismo. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977b. Disponível em: <http://www.blest.eu/biblio/guzman>. Acesso em: 03 out. 2017.

GUZMÁN, Patricio. Catorce días em el camarín seis del Estadio Nacional (Del Diario de Rodaje de “La Batalla de Chile”). In: GUZMÁN, Patricio; SEMPERE, Pedro. **Chile**:

el cine contra el fascismo. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977d. s./p. Disponível em: <http://www.blest.eu/biblio/guzman>. Acesso em: 03 out. 2017.

GUZMÁN, Patricio. Cine Latinoamericano: exílio, crise e futuro. In: Cine Cubano. Havana. n. 99, p. 122-127, 1981. Acervo Cinemateca Brasileira.

GUZMÁN, Patricio. Chile era una fiesta: notas del diario de filmacion de El primer año. In: **Cinemas d'Amérique Latine**: Cinéma et Politique. Toulouse (França), n. 21, p. 25-29, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/109>. Acesso em: 27 abr. 2021.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê**: um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições SESC/SP, 2017.

GUZMÁN, Patricio. **La Batalla de Chile**: Historia de una película. Santiago de Chile: Catalonia, 2020.

Fontes de Imprensa Internacional

ALLENDE habla com Debray. **Punto Final**. Santiago, ano 05, n. 126, 16 mar. 1971.

CARMONA, Augusto. La conciliación: caldo de cultivo del fascismo. **Punto Final**. Santiago, ano 07, n. 168, p. 05-07, 10 out. 1972.

CHILE HOY. Santiago, n. 19, 20 a 26 out. 1972.

DANOSO, Manuel Cabieses. La insurrección de la burguesia. **Punto Final**. Santiago, ano 07, n. 169, p. 02-05, 24 out. 1972.

El CERTAMEN cumple nueve años y este es su Palmarés. In: **Miqueldi**, Festival de Bilbao, ano 9, p. 04-05, 6 out. 1967, p. 05. Disponível em: <https://issuu.com/zinebi/docs/miqueldi>. 6 de octubre de 1967. Acesso em: 15 jun. 2022.

EL PUEBLO voto por el socialismo. In: **Punto Final**. Santiago, ano 05, n. 128, p. 02-04, 13 abr. 1971.

EL SORDIDO mundo del fascismo. **Punto Final** (Suplemento). Santiago, ano 07, n. 169, p. 01-08, 24 out. 1972.

FERNÁNDEZ, Maúd Villacura. Bibliografía de narradores chilenos nacidos entre 1935 y 1949. In: **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 04, p. 109-128, 1971. Disponível em: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41888/43481>. Acesso em: 27 abr. 2022.

GARCIA, Pio. El Poder Popular. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 31, p. 04, 12 a 18 jan. 1973.

HARNECKER, Marta; ZERAN, Farid. Cada vez mas sangre entre la DC y el pueblo. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 47, p. 16-17, 4 a 11 maio de 1973.

HOY, elecciones municipales en Chile. In: **La Vanguardia Española**, Barcelona, Año 87, n. 32606, p. 27, 04 abr. 1971. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1971/04/04/pagina-27/34305309/pdf.html>. Acesso em: 27 abr. 2022.

HUASI, Julio. Malbrán: el hombre de rebelde sonido. **Chile Hoy**. Santiago, n. 32, p. 24-25, 19 a 25 jan. 1973.

LA AYUDA extranjera inclinó la balanza em el seno del PDC. **Punto Final**. Santiago, ano 07, n. 169, p. 17-19, 24 out. 1972.

LA DISTRIBUCION en el banquillo – las tarjetas que elimina las colas. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 31, p. 14-15, 12 a 18 jan. 1973.

LA REDACCION de *Punto Final*. La burguesía promulgó la Ley Moranga. **Punto Final** (Suplemento). Santiago, ano 07, n. 170, p. 01-16, 07 nov. 1972.

“LA RESPUESTA de octubre” clausura la Semana Cultural de Solidaridad con Chile. In: El País. [Digital] 16 set. 1977. Disponível em: https://elpais.com/diario/1977/09/17/cultura/243295202_850215.html. Acesso em: 27 abr. 2023.

LOS Trabajadores y el Poder Popular. In: **Punto Final** – Suplemento. Santiago, n. 183, p. 01-16, 08 maio 1973.

MAIRA, Luis. El golpe de los empresarios. **Chile Hoy**. Santiago, n. 19, 20 a 26 out. 1972, p. 06.

PRIMER Encuentro de Cineastas Latinoamericanos Viña del Mar (08 mar. 1967). In: **Revista Chasqui**, Revista Latinoamericana de Comunicación, n. 12, p. 88-90, 1984. Disponível em: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2855/2693>. Acesso em: 15 abr. 2022.

RACZ, Andrés. Cuna del cine. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 52, p. 25, 08 a 14 jun. 1973.

SANGRE Obrera (Editorial). In: **Punto Final**. Santiago, n. 183, p. 01, 08 maio 1973.

SERNA, Jorge de la. El fascismo listo para la guerra civil. In: **Chile Hoy**. Santiago n. 18, p. 03, 13 a 19 out. 1972a.

SERNA, Jorge de la. Octubre y la primavera fascista. In: **Chile Hoy**. Santiago n. 19, p. 03, 20 a 26 out. 1972b.

SOBRE EL miedo se levanta el fascismo. **Punto Final**. Santiago, ano 07, n. 168, p. 02-04, 10 out. 1972.

TEITELBOIM, Volodia. Las Bordadoras. In: **Araucaria de Chile**. Madri, n. 07, contracapa, 1979.

VACCARO, Victor. La mentira como norma em las reacciones de la DC. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 47, p. 18, 4 a 11 maio de 1973.

VEGA, Pastor. Segundo encuentro de cineastas latinoamericanos y segundo festival del nuevo cine latinoamericano, Viña del Mar. In: **Cine Cubano**. Havana, n. 60-62, p. 12-16, 1970.

V ENCuentro de Cineastas Latinoamericanos (Mérida, abr. 1977). In: **Revista Chasqui**, Revista Latinoamericana de Comunicación, n. 12 p. 90-91, 1984. Disponível em: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2856/2694>. Acesso em: 15 abr. 2022.

VIÑA del Mar: Entrevista com Alfredo Guevara. In: **Cine Cubano**. Havana, n. 60-62, p. 01-11, 1970.

ZÉRAN, Faride. Almacen Popular: Canasta y tarjeta em Ñuñoa. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 32, p. 16-17, 19 a 25 jan. 1973.

ZÉRAN, Faride. Encuentros con el Poder Popular. In: **Chile Hoy**. Santiago, n. 39, p. 10, 09 a 15 mar. 1973.

Fontes de Imprensa Brasileira

“A ARVORE dos Tamancos” abre festival do MASP. In: **Diário da Noite**, São Paulo, n. 16517, p. 14 (Variedades), 05 de outubro de 1979. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

ACONTECE – Cinema – Mostra Internacional. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 7116, p. 30 (Caderno Folha Ilustrada), 01 de novembro de 1979.

AZEREDO, Ely. 19 dias sem censura. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 223, p. 02 (Caderno B), 17 de novembro de 1978. Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

AZEREDO, Ely. Um festival contra a censura do mercado. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 201, p. 07 (Caderno B), 26 de outubro de 1979. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

BLANCO, Armindo. Os números da censura. In: **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 398, p. 28, 11 a 17 de fevereiro de 1977. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

CINEMA. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 208, p. 08 (Caderno B), 02 de novembro de 1979. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

CUBA inscreve filmes na Mostra de S. Paulo. In: **Diário da Noite**, São Paulo, n. 16.171, p. 18, 10 de agosto de 1978. Acervo da Hemeroteca Biblioteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

EM PESARO, acolhida a latino-americanos. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 5975, p. 37 (Caderno Folha Ilustrada), 16 de setembro de 1976.

EM PESARO, último dia foi chileno. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 5985, p. 61 (Caderno Folha Ilustrada), 26 de setembro de 1976.

FREDERICO, Carlos. Berlim 75: A presença jovem num festival sem barreiras. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 089, p. 01 (Caderno B), 06 de julho de 1975. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

MATTOS, Carlos Alberto de. O Mundo inteiro no Rio. In: **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 9197, p. 10, 25 de outubro de 1979. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

MELLO, Maria Amélia. Documentário Chileno. In: **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 8432, Suplemento da Tribuna, p. 02, 23e24 de abril de 1977. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

O MELHOR filme da 3ª Mostra. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 7117, p. 27 (Caderno Folha Ilustrada), 02 de novembro de 1979.

PANORAMA: No mundo cinematográfico. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 085 (Caderno B), p. 08, 02 de julho de 1975. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

POLES, Claudio. Um olho aberto para o mundo. In: **Movimento: Cena Brasileira; Subúrbio Carioca**. Rio de Janeiro, n. 173, p. 25 (Caderno Cultura), 23 a 29 de outubro de 1978. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

RAMOS, Luciano. Um painel com 45 filmes inéditos: a 3ª Mostra Internacional de Cinema, que começa hoje no MASP, tem no programa 45 filmes inéditos de 26 países, inclusive o Brasil. In: **República**, Rio de Janeiro, n. 044, p. 11 (Cultura 2º Caderno), 16 de outubro de 1979. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

RUY, José Carlos. Os filmes que o mundo faz: de “A Batalha do Chile” a “Camilo Torres, o padre guerrilheiro”, uma visão cinematográfica da América Latina. In: **Movimento: Cena Brasileira; Subúrbio Carioca**, Rio de Janeiro, n. 227, p. 21 (Caderno Cultura), 05 a 11 de novembro de 1979. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

40 FILMES na 3ª mostra internacional do Masp. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 7088, p. 41 (Caderno Folha Ilustrada), 04 de outubro de 1979.

FONTES DE ARQUIVO

Filmoteca Espanhola

Correspondência. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 33-5, parte 01 (02 de 02).

HERRERA, Ana. Un cineasta entusiasta, metódico y persistente: Apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo (Patricio Guzmán, 1968). In: **Flores en la Sombra**, Filmoteca Española. 16-23 out. 2020. p. 06. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/flores-en-la-sombra---apuntes-sobre-la-tortura-y-otras-formas-de-di-logo--de-patricio-guzm-n.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

KOZA, Roger. Premonición y destino: Apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo (Patricio Guzmán, 1968). In: **Flores en la Sombra**, Filmoteca Española. 16-23 out. 2020. p. 05. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/flores-en-la-sombra---apuntes-sobre-la-tortura-y-otras-formas-de-di-logo--de-patricio-guzm-n.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

OYARZÚN, Héctor. Reconocimiento de la amenaza: Apuntes sobre la tortura y otras formas de diálogo (Patricio Guzmán, 1968). In: **Flores en la Sombra**, Filmoteca Española. 16-23 out. 2020. p. 04. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/flores-en-la-sombra---apuntes-sobre-la-tortura-y-otras-formas-de-di-logo--de-patricio-guzm-n.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Plano de Trabalho *La Tortura* – Prática 2º ano, Grupo 3. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 2.

Roteiro de *La Tortura* – argumento cinematográfico de Patricio Guzmán, baseado na peça teatral “*Introdução ao elefante e outras zoologias de Jorge Diaz*”. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 33-5, parte 01 (02 de 02).

Roteiro de *La Tortura* – argumento cinematográfico de Patricio Guzmán, baseado na peça teatral “*Introdução ao elefante e outras zoologias de Jorge Diaz*”. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 01.

Sequências. Documento arquivado na Filmoteca da Espanha e catalogado como PRA 59-7, parte 03.

Arquivo Nacional – SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Nacional)

ATO PÚBLICO promovido pelo Movimento de Solidariedade às Lutas do Povo Chileno, Porto Alegre, RS. 11 de setembro de 1985. Plenário da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Arquivo Nacional. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. SIAN (Sistema de Informação do Arquivo Nacional). p. 01-02Arquivo: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_GGG_85012854_d0001de0001.pdf. Disponível em: FUNDO: Serviço Nacional de Informações - BR DFANBSB V8.

CHILE HOJE: Boletim Informativo (março a abril de 1985). SIAN: Arquivo: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_GGG_85012854_d0001de0001.pdf. Disponível em: FUNDO: Serviço Nacional de Informações - BR DFANBSB V8.

MASP – Centro de Pesquisa

Anotação com a pontuação final do voto do júri popular. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Anotações.

Anotação de filmes cubanos. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Anotações.

Autorização nº 84/77 – SCDP/SR/SP, de 21 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 86/77 – SCDP/SR/SP, de 26 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 89/77 – SCDP/SR/SP, de 27 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 101/78 – SCDP/SR/SP, de 16 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 102/78 – SCDP/SR/SP, de 18 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 104/78 – SCDP/SR/SP, de 20 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 109/78 – SCDP/SR/SP, de 24 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Autorização SCDP.

Autorização nº 120/78 – SCDP/SR/SP, de 26 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Autorização SCDP.

Catálogo da 1ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo: 21 a 31/outubro/1977; MASP. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 01. Pasta Folder.

Catálogo da 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo: 17 a 31/outubro/1979; MASP. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Folder.

Classificação dos filmes da IIª [sic] Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Classificação Final.

Classificação dos filmes da IIIª [sic] Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Resultado.

COELHO, Lauro Machado. De Cuba com muita força e ironia. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, p. 18 (Divirta-se), 27 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Correspondência de Aina Bellis, do The Swedish Film Institute, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 06 de junho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Cosme Alves Netto, Diretor da Cinemateca do MAM-RJ, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 03 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Darey Freire Bullos, Administrador, para o Departamento de Cinema, de 01 de novembro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Bilheteria.

Correspondência de Emanuel von Lauenstein Massarani, Conservador Principal, para Roberto Farias, Diretor Geral da Embrafilme, de 20 de março de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Fernando Romero Carmelo, Subdiretor Geral de Promoção e Difusão da Cinematografia, para Leon Cakoff, Organizador da 3ª MIC, de 18 de maio de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Frida Ohrvik, Gerente de vendas da Norsk Film S.A., para MASP, de 30 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Guido Araujo, do Clube de Cinema da Bahia, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Ilias Evremidis, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 21 de junho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Carlos Ivan Siqueira, Setor de Propaganda da Varig, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 12 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de José Frade, da Sub. Dirección Geral de Difusión y Promoción Cinematografica; Promoción Exterior; Ministério de Cultura; Espanha, para MASP, de 07 de junho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 30 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para 3ª Mostra Internacional de Cinema, de 07 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de dezembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 16 de janeiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 06 de fevereiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Leandro Tocantins, Diretor de Operações Não Comerciais da Embrafilme, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 31 de maio de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Leandro Tocantins, Diretor de Operações Não Comerciais da Embrafilme, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 24 de agosto de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Leandro Tocantins, Diretor de Operações Não Comerciais da Embrafilme, de 21 de junho de 1977.

MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Professor Bardi, Diretor do MASP, de 02 de agosto de 1977; assunto: 1ª Mostra Internacional de Cinema (duas páginas). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Anibal Arnas Alvarado, Dirección de la Industria Cinematográfica, de 04 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Embaixador de Cuba na Venezuela (em mãos), de 04 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Roberto Farias, Diretor da Embrafilme, de 17 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Roberto Farias, Diretor da Embrafilme, de 17 de agosto de 1977; assunto: filme Ajuricaba. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Embrafilme / São Paulo, de 30 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Roberto Farias, Diretor da Embrafilme, de 30 de setembro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Roberto Farias, Diretor da Embrafilme, de 21 de junho de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Walter Achugar, de 08 de agosto de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Francisco Leon, Distribuidora Internacional - ICAIC de 08 de agosto de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Embrafilme, de 30 de agosto de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Claudio Diegues, MEC-FUNARTE, de 04 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Maria Luisa Librandi, MEC-FUNARTE, de 04 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Tércio Antonio Nelli, diretor do Departamento de Cultura e Esportes de São Bernardo do Campo, de 25 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Cosme Alves Netto, Diretor da Cinemateca do MAM-RJ, de 26 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Marco Antonio Guimarães, da Fundação Cultural do Distrito Federal, de 26 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Wagner Corrêa de Araujo, da Fundação Palácio das Artes de Belo Horizonte, de 26 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Leila Márcia de Freitas, Embrafilme, de 04 de dezembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Roberto Farias, Diretor Geral da Embrafilme, de 15 de janeiro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Celso Amorim, Diretor Geral da Embrafilme, de 23 de março de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Ilias Evremidis, de 09 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Celso Amorim, Diretor Geral da Embrafilme, de 12 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Peter M. Motzfeldt, Embaixador da Noruega no Brasil, de 16 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Erik Borge, da Norsk Film S.A., de 16 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, de 23 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Dionisio Poli, Diretor da TV Globo – SP, de 13 de agosto de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Carlos Ivan Siqueira, Setor de Propaganda da Varig, de 11 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Ricardo Roman, diretor do Delphin Hotel, de 17 de outubro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para O. Lisboa, Despachante, de 21 de fevereiro de 1980. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 10 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê A Batalha do Chile, Material de Imprensa.

Correspondência de Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de dezembro de 1979. MASP. Centro de

Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Pepón Coromina, da Figaró Films S.A., para MASP, de 31 de maio de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Roberto Farias, Diretor da Embrafilme, de 10 de maio de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 12 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 06 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 25 de abril de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Rogério Nunes, Chefe da SCDP/SR/SP, de 21 de agosto de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 04 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Cosme Alves Netto, Diretor da Cinemateca do MAM-RJ, de 12 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Ruy Pereira da Silva, Diretor Executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal, de 12 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 02 de outubro de 1978; Assunto: Programação 2ª MIC. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para o Chefe da SCDP/SR/SP, de 02 de outubro de 1978; Assunto: Programação Seleção 2ª MIC, Cine Vitrine. MASP.

Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para José Vieira Madeira, Diretor da DCDP, de 18 de julho de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Miguel Colasuonno, Presidente da Embratur, de 13 de agosto de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de P. M. Bardi, Diretor do MASP, para Ricardo Roman, diretor do Delphin Hotel, de 01 de outubro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Correspondência Enviada.

Correspondência de Rogério Nunes, Diretor da DCDP, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 22 de agosto de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Recebida.

Correspondência de Wagner Corrêa de Araujo, Gerente do Centro de Informação e Difusão Artística da Fundação Palácio das Artes, para P. M. Bardi, Diretor do MASP, de 29 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Recebida.

Declaração de Importação n° 071668, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira.

Declaração de Importação n° 071669, de 10 de outubro de 1979. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Declaração Aduaneira.

Demonstrativo de Bilheteria da 3ª MIC (4 páginas), organizado pelo administrador Darey Freire Bullos, 05 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Bilheteria.

De todo o mundo: filme de 25 países na II Mostra do MASP. In: Revista Veja. São Paulo, n. 528, p. 60, 18 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

“Documento A” – sem título: apresenta a relação de premiações recebidas pelas duas primeiras partes de A Batalha do Chile, de mostras e festivais que elas participaram, de canais de televisão internacionais que exibiram os dois primeiros filmes e de países que os exibiram em salas de cinema. Sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: A Batalha do Chile.

“Documento B” – sem título: apresenta a relação de premiações recebidas pelas duas primeiras partes de A Batalha do Chile, de mostras e festivais que elas participaram, de mostras e festivais que a trilogia vai participar no ano de 1979, de canais de televisão internacionais que exibiram os dois primeiros filmes e de países

que os exibiram em salas de cinema. Agosto, 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 09. Pasta Dossiê: A Batalha do Chile.

FASSONI, Orlando L. Na mostra do MASP, ficção, política e documento. In: Folha de São Paulo. São Paulo, p. 23 (Caderno Folha Ilustrada), 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Filmes de 25 países, a partir de hoje no MASP. In: Diário Popular. 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

No MASP, uma quinzena de cinema internacional. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 13 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Nota de débito nº 81020 1069 50.626. Lufthansa. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Nota Débito.

Nota de débito nº 81020 1069 50.634. Lufthansa. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Nota Débito.

Nota de débito nº 81020 1069 50.648. Lufthansa. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Nota Débito.

O cinema internacional, em 15 dias. In: Jornal da Tarde. 07 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Ofício nº 730/77 – DE/FCDF, de 14 de julho de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Correspondência Recebida.

Ofício nº 7.107 – SCDP/SR/SP, de 10 de outubro de 1977. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Ofício SCDP.

Ofício nº 1693/1978 – DEXAD-FUNARTE, de 19 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Recebida.

Ofício nº 957/1978 – DE-FCDF, de 20 de setembro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Correspondência Recebida.

Ofício nº 044 – SCDP/SR/SP, de 19 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 10. Pasta Ofício SCDP.

Prêmio de Moscou no Festival. In: Estado de São Paulo. São Paulo, 17 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Programação – 3ª MIC de 17 a 31 de outubro de 1979, 19 páginas. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação.

Público verá prêmios de Cannes e Berlim: “Um estranho papel” de Pal Sandor da Hungria, abre o festival. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 07 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Regulamento (1ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 01. Pasta Regulamento.

Regulamento (2ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 04. Pasta Regulamento.

Regulamento (3ª MIC). MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Regulamento.

Relatório – 3ª Mostra Internacional de Cinema. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Relatório e Programação.

Seleção de filmes da 2ª Mostra Internacional de Cinema. In: Gazeta de S. Bernardo. São Bernardo do Campo, n. 933, 21 de outubro de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Imprensa.

Telegrama de Isaac Ramirez, para Mostra Internacional de Cinema, de 26 de junho de 1978. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 05. Pasta Telegramas.

Telegrama de 3ª Mostra Internacional de Cinema para Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, de 03 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Telegrama de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para a 3ª Mostra Internacional de Cinema, de 08 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Telegrama de Juan José Mendy, Distribuidor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 25 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Telegrama de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, de 21 de setembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Telegrama de Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, para Leon Cakoff, Departamento de Cinema, de 26 de outubro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Telegrama de Leon Cakoff, Departamento de Cinema, para Patricio Guzmán, Diretor de A Batalha do Chile, de 01 de novembro de 1979. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1979. Caixa 08. Pasta Telegramas.

Texto produzido para imprensa, datilografado, sem autoria, sem destinatário, sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1977. Caixa 02. Pasta Material para Imprensa.

Texto produzido para imprensa: “Sem auto-censura [sic] e sem censura”, datilografado, sem autoria, sem destinatário, sem data. MASP. Centro de Pesquisa. Acervo Mostra Internacional de Cinema. Ano 1978. Caixa 03. Pasta Material para Imprensa.

BIBLIOGRAFIA

ADRIAENSES, José Maria Navarro de. **Temas lingüísticos y literários**. Caracas: Academia Nacional de la História, 1990.

AGGIO, Alberto. Frente Popular, modernização e Revolução Passiva no Chile. **Revista Brasileira de História**, v. 17, n. 34, p. 221-244, 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/ZVC7NS8ZtWNPMzbmGrXyGdt/?lang=pt>. Acesso em: 20 set. 2019.

AGGIO, Alberto. **Democracia e Socialismo**: a experiência chilena. São Paulo: Annablume, 2002.

AGGIO, Alberto. Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende. **Revista História**, UNESP-Assis, São Paulo, v. 22, n. 02, p. 151-166, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/NxqKSwfB7bN8vKVqS3pXTby/?lang=pt>. Acesso em: 20 mar. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França. São Paulo. 2013a. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2013a. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13082013-144044/publico/2013_CarolinaAmaralDeAguiar_VCorr.pdf. Acesso em: 31 mar. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Chris Marker e a América Latina: cinema militante e circulação de ideias políticas. **Cinemas d’Amérique Latine**: Cinéma et Politique. Toulouse (França), n 21, p. 04-16, 2013b. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/77>. Acesso em: 31 mar. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Chris Marker: una mirada sobre Chile. **Cinemas d’Amérique Latine**: Cinéma et Politique. Toulouse (França), n 21, p. 17-21, 2013c.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/102>. Acesso em: 31 mar. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O cinema latino-americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2015a.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Noticias del “fin del mundo”: el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** (online), Questions du temps présent, jun. 2015b. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/67986>. Acesso em: 31 mar. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Chris Marker y la SLON em La Batalla de Chile. In: VILLARROEL, Mónica. Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano. Santiago: LOM Ediciones, 2016. p. 49-57.

AGUIAR, Carolina Amaral de. A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no cinema internacionais. **Estudos Ibero-Americanos**, PUC-RS, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 667-680, 2017a. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1346/134653657018.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Los prisioneros y la muerte del poeta el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras. **Archivos de la Filmoteca**, València (Espanha), n. 73, p. 17-30, out. 2017b. Disponível em: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/549>. Acesso em: 10 jul. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Espacios cerrados transnacionales: narrativas de la izquierda tras el golpe de Chile. In: **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** (online), Imagens, memórias e sons, jun. 2019a. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/76370>. Acesso em: 31 mar. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC. In: **Doc-Online**, Revista Digital de Cinema Documentário, p. 182-200, set. 2019b. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/660/446>. Acesso em: 10 jul. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade. In: **Tempo e Argumento**, Rompendo fronteiras: da história comparada à história transnacional Florianópolis, v. 14, n. 35, jan.-abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180314352022e0110>. Acesso em: 10 jul. 2022.

ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar um presidente. In: VALLEJOS, Julio Pinto (coord.). **Cuando hicimos historia**: la experiencia de la Unidad Popular. Santiago: LOM Ediciones, 2005. p. 147-176.

AMORÓS, Mario. **Entre la Araña y la Flecha**: la trama civil contra la Unidad Popular. Santiago: Ediciones B, 2020. (Ebook)

ANSTETT, Élizabeth. Comparación no es razón: a propósito de la exportación de las nociones de desaparición forzada y detenidos-desaparecidos. In: GATTI, Gabriel (Editor). **Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales**. Bogotá: Siglo del Hombre-Uniandes, 2017, p. 33-51.

ANTUNES, Marília Mattos. **A revolução guiada: os Cuadernos de Educación Popular** e o projeto de formação da consciência revolucionária do trabalhador; Chile, 1970-1973. 2017. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-18012018-113619/pt-br.php>. Acesso em: 01 mar. 2022.

ANTUNES, Priscila. O sistema de inteligência chileno no governo Pinochet. **Vária História**. Belo Horizonte, v. 23, n. 38, p. 399-417, p. 399-417, Jul./Dez.2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/wHDwBgLn6JMHFkxQcxpRqKq/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 04 mar. 2023.

APARICIO, Fernando; FERREIRA, Roberto García. Pablo Neruda y una estadía signada por la vigilancia policial. In: HARMER, Tanya; SEGOVIA, Alfredo Riquelme (coord.). **Chile y la Guerra Fría Global**. Santiago: RIL Editores, 2014. p. 45-69.

ARCHIVO Chile. Leonardo Henrichsen. CEME Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile: Memória Política e Social; Movimento Popular. Disponível em: <https://www.archivochile.com/Memorial/periodistas/memoperiodistas0018.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2022

ARTIGAS, José Del Pozo. **Dicionário histórico de la dictadura cívico-militar en Chile**: período 1973-1990 y sus prolongaciones hasta hoy. Santiago: LOM Ediciones, 2018.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Gráfica, 2013.

BAUER, Caroline Silveira. **Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de política de memórias em ambos países**. 2011. 446 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de História; Departament D'història Contemporània, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Universitat de Barcelona, Porto Alegre; Barcelona, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29576>. Acesso em: 04 jul. 2022.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política; ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BESKOW, Cristina Alvares. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Gerardo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba).** São Paulo. 2016. Tese (Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11012018-155955/pt-br.php>. Acesso em 15 abr. 2022.

BISPO, Bruno Vilas Boas. **As imagens da utopia no cinema documentário de Patricio Guzmán.** 2016. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais / Sociologia, Pós-Graduação em Ciências Sociais / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27501>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BLAINE, Patrick. Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán. **Latin American Perspectives.** Califórnia, v. 40, n. 01, p. 114-130, jan. 2013. Disponível em: <http://lap.sagepub.com/content/40/1/114>. Acesso em: 31 mar. 2020.

BLANES, Jaime Peris. Los tiempos de la violencia en *Chile: La Memoria Obstinada* de Patricio Guzmán. **Alpha: Revista de Letras, Artes e Filosofia.** Osorno (Chile), n. 28, p. 153-168, jul. 2009. Disponível em: <https://revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/480/479>. Acesso em: 15 maio 2020.

BOHOSLAVSKY, Ernesto. ¿Qué es lo nuevo de la nueva derecha en Chile? Anticomunismo, corporativismo y neoliberalismo, 1964-1973. **História Unisinos,** São Leopoldo. v. 16, n. 01, p. 05-14, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2012.161.01/818>. Acesso: 01 mar. 2022.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 15/04/1932, p. 7146. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.htm>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 14/07/1934, p. 14276. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 10/02/1967. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Decreto-lei nº 314, de 13 de março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 13/03/1967, p. 2993. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; Seção 1; 22/11/1968, p. 10177. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 29/09/1969, p. 8162. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-898-29-setembro-1969-377568-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 set. 2022.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.077/1970, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília/DF: Diário Oficial da União; 26/01/1970, p. 577. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1970-1979/decreto-lei-1077-26-janeiro-1970-355732-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 set. 2022.

CAKOFF, Leon. **Cinema sem fim**: a História da Mostra; 30 anos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP**: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-17062010-092757/pt-br.php>. Acesso em: 15 set. 2022.

CÁRDENAS, Andrea Vargas. Polarización política: Alcances, certezas, incertidumbres y desafíos en torno al desarrollo del concepto. **Biblioteca del Congreso Nacional de Chile**, Asesoría Técnica Parlamentaria. Santiago, n. 132641, out. 2021. Disponível em: https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/32591/1/BCN_polarizacion_politica.pdf. Acesso em: 10 jul. 2022.

CASALS, Marcelo. Chile en la encrucijada: anticomunismo y propaganda en la ‘campana del terror’ de las elecciones presidenciales de 1964. In: HARMER, Tanya; SEGOVIA, Alfredo Riquelme (coord.). **Chile y la Guerra Fría global**. Santiago: RIL Editores, 2014. p. 89-111.

CASALS, Marcelo. **Clase media y dictadura en Chile**: consenso, negociación y crisis (1970-1983). 2017. 365f. Tese (Doutorado) – Curso de História, University of Wisconsin, Madison, 2017. Disponível em:

<https://asset.library.wisc.edu/1711.dl/353ZGOT2UQGFX8G/R/file-24b27.pdf>. Acesso em 30 jul. 2023.

CASTRO, Pablo Marín. **Texto e contexto**: el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura revolucionaria. 2007. 95 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Departamento de Ciências Históricas, Universidade do Chile / Faculdade de Filosofia e Humanidades, Santiago, 2007. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108962>. Acesso em: 06 jun. 2022.

CEPÊDA, Vera Alves. Tensiones entre el proyecto Alianza para el Progreso y el desarrollismo nacional en Brasil. **Revista de Historia**, Concepción, v. 27, n. 01, p. 45-76, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.udec.cl/index.php/historia/article/view/2153>. Acesso em: 02 mar. 2021.

CEVASCO, Maria Elisa. Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. Dez lições sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHIGNOLI, Andrea; DONOSO, Catalina. (Des)montando fábulas: El documental político de Pedro Chaskel. Santiago, Editorial Uqbar, 2013.

COMPAGNON, Olivier. Chili, 11 septembre 1973: un tournant du XXe siècle latino-américain; um événement-monde. In: **La Revue Internationale et Stratégique**, Institut des relations internationales et stratégiques, Paris, n. 91, p. 97-105, 2013. 2013. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00878773>. Acesso em: 20 jul. 2021.

COSPITO, Giuseppe. Hegemonia. In: LIGUORI, Guido.; VOZA, Pasquale (Orgs.). **Dicionário Gramsciano**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 365-368.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CRUZ-COKE, Ricardo. **Historia electoral de Chile**: 1925-1973. Santiago: Editorial Jurídica de Chile, 1986.

CUÉLLAR, Alejandro Castillejo. Introdução: Dialécticas de la fractura y la continuidad: elementos para una lectura crítica de las transiciones. In: CUÉLLAR, Alejandro Castillejo (org.). **La ilusión de la justicia transicional**: perspectivas críticas desde el Sur global. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017. p. 01-56.

CURY, Márcia. **O protagonismo popular**: experiências de classe e movimentos sociais na construção do socialismo chileno. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.

DARNTON, Christopher Neil. **Rivalry and alliance politics in Cold War Latin America**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudios Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 26, n. 51, p. 173-192, jan.-jun. 2013. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/7197/9375>. Acesso em 15 abr. 2022.

DÁVILA, Ignacio del Valle. Les tentatives d’adaptation du modèle cinématographique cubain au Chili pendant le gouvernement de l’Unité populaire. In BARBAT, Victor; ROUDÉ, Catherine (dir). **De l’Unité populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013**. Actes des journées d’étude, Paris, 9-10 octobre 2013. Disponível em: <https://calenda.org/255142>. Acesso em: 01 maio 2021.

DÁVILA, Ignacio del Valle. **Cámaras em trance: El Nuevo Cine Latinoamericano; un proyecto cinematográfico subcontinental**. Santiago: Cuarto Propio, 2014. (E-book)

DITTUS, Rubén. El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. **Cuadernos. Info: Comunicación y Medios en Iberoamérica**, Santiago, v. 33, p. 77-87, dez. 2013. Disponível em: <http://ojs.uc.cl/index.php/cdi/article/view/22723/18341>. Acesso em: 27 abr. 2020.

DITTUS, Rubén; CASTILLO, Erna Ulloa. Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual. **Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura**, Barcelona, n. 56, p. 33-47, jun. 2017. Disponível em: <https://analisi.cat/article/view/n56-dittus-ulloa>. Acesso em: 27 abr. 2020.

DUJISIN, Isabel Torres. **La crisis del sistema democrático: las elecciones presidenciales y los proyectos políticos excluyentes; Chile 1958-1970**. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.

DYLAN, Emerson. O festival e a cidade: a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como espaço de sociabilidade na capital paulista. **CSOnline: Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, n. 29, p. 32-44, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/csonline/article/view/26382>. Acesso em: 05 mar. 2021.

DYLAN, Emerson. **Território da Cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)**. 2021. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UFSP), Guarulhos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61960>. Acesso em: 20 abr. 2022.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: una introducción**. Barcelona: Paidós, 1997.

FERNANDES, Guilherme Moreira.; WOITOWICZ, Karina Janz. A mentalidade censória de Rogério Nunes tematizada no jornalismo impresso dos anos 1970. **Galaxia**, São Paulo, n. 46, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/48462/35696>. Acesso em: 10 abr. 2023.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Demandas sociais e história do tempo presente. In: VARELLA, Flávia Florentino; MOLLO, Helena Miranda; PEREIRA, Mateus Henrique; MATA, Sérgio da (orgs.). **Tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 101- 124.

FERRO, Marc. O filme: Uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1995. p. 199-215.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**: Os subterrâneos da Ditadura Militar; espionagem e polícia política. São Paulo: Record, 2001.

FICO, Carlos. História que temos vivido. In: VARELLA, Flávia Florentino; MOLLO, Helena Miranda; PEREIRA, Mateus Henrique; MATA, Sérgio da (orgs.). **Tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 67-100.

FRANCIA, Aldo. **Nuevo Cine Latinoamericano em Viña del Mar**. Santiago: CESOC Ediciones ChileAmérica, 1990.

GARRETÓN, Manuel Antonio. A redemocratização: transição, inauguração e evolução. **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 27, p. 59- 92, dez. 1992. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/BZ4CHqL5kYysy9v3rpVR3Qn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 mar. 2020.

GARRETÓN, Manuel Antonio; GARRETÓN, Roberto. La democracia incompleta en Chile: La realidad tras los ranking internacionales. **Revista de Ciência Política**, Santiago, n. 02, p. 115-148, 2010. Disponível em: <http://ojs.uc.cl/index.php/rcp/article/view/8364>. Acesso em: 25 mar. 2020.

GATTI, Gabriel. Prolegómeno: para un concepto científico de desaparición. In: GATTI, Gabriel (Editor). **Desapariciones: usos locales, circulaciones globales**. Colômbia: Siglo del Hombre Editores, 2017. p. 13-32.

GATZEMEIER, Claudia. Con la bala en la mira: el caso de Leonardo Henrichsen y su representación en diferentes contextos mediales. **A Contracorriente**: una revista de estudios latino-americanos, Carolina do Norte, v. 12, n. 1, p. 212-228, 2014. Disponível em: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1312>. Acesso em: 20 maio. 2022.

GAUDICHAUD, Frank. A 40 años del golpe: historiografía crítica y pistas de investigación para (re)pensar la Unidad Popular. **Tempo Histórico**, Santiago, n. 06, p. 63-79, 2013. Disponível em: <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/1729>. Acesso em: 01 mar. 2022.

GAUDICHAUD, Franck. **Chile 1970-1973**: Mil días que estremecieron al mundo; poder popular, cordones industriales y socialismo durante el gobierno de Salvador Allende. Santiago: LOM Ediciones, 2016.

GAUDICHAUD, Frank. A 50 años de la elección de Salvador Allende: historiografía crítica y pistas de investigación para (re)pensar la Unidad Popular. In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos. **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 15-40.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

GOMES, Ivan Lima. A revista em quadrinhos Cabrochico e os debates culturais para a construção da “via chilena para socialismo” (1971-1972). **História Unisinos**, São Leopoldo. v. 16, n. 01, p. 43-54, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2012.161.04/821>. Acesso: 01 mar. 2022.

GOMES, Ivan Lima. Para ler a Unidad Popular: Editora Quimantú e leituras para crianças durante “a via chilena para o socialismo” (1971-1973). **Revista Brasileira de História da Educação** (RBHE), Maringá. v. 21, n. 166, p. 01-28, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbhe/a/PpXpsnmJtWTQsmfhXTsxD3F/abstract/?lang=pt>. Acesso: 01 mar. 2022.

HUNEEUS, Carlos. Variedades de Governos de Coalizão no Presidencialismo. Chile, 1990-2010. **DADOS**: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 55, n. 04, p. 877-910, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/QcPGt5FMRVHLZ5SXvSwMQzk/?lang=pt>. Acesso em: 25 mar. 2020.

HARMER, Tanya. **Allende's Chile and the Inter-American Cold War**. Chapel Hill: University North Carolina Press, 2011.

HARMER, Tanya. Chile y la Guerra Fría Interamericana: 1970-1973. In: HARMER, Tanya; SEGOVIA, Alfredo Riquelme (coord.). **Chile y la Guerra Fría global**. Santiago: RIL Editores, 2014. p. 193-223.

HARMER, Tanya. **Beatriz Allende**: A revolutionary life in Cold War Latin America. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2020.

JOIGNANT, Alfredo; DÍAZ, Francisco Javier; NAVIA, Patricio. **Diccionario de la política chilena**: momios, upelientos, operadores y encapuchados; lugares comunes, lugares sociales y cocina política. Santiago: Sudamericana, 2011.

JOLY, Julien. **Le cinema de Patricio Guzmán**: Histoire, mémoires, engagements; um itinéraire transnational. Paris. 2018. Tese (Departamento de Música, Musicologia e Artes Cênicas) – Université Sorbonne, Paris. 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/670>. Acesso em: 25 mar. 2021.

JOLY, Julien. El artista y el mundo: Patricio Guzmán, entre lo inmenso y lo íntimo; Compromisos y subjetividad del cine documental. **Cinémas d'Amérique Latine** (Dossiê: Patricio Guzmán). n. 28, p. 108-117, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/7956>. Acesso em: 20 set. 2021.

JUNQUEIRA, Mary A. Representações políticas do território latino-americano na *Revista Seleções. Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 323-342, 2001a. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/ccDkXNDBYr6YSjwH89cRSrj/?lang=pt>. Acesso em: 25 mar. 2020.

JUNQUEIRA, Mary A. **Estados Unidos**: a consolidação da nação. São Paulo: Contexto, 2001b.

JURADO, David. Me – montajes en escena: el bombardeo a La Moneda en tres corpus audiovisuales. **Simposio Internacional Framing Dictatorship in Latin American Cinema**: Encuadrando la dictadura em el cine latino-americano; Universidade de Tubinga. Tubinga (Alemanha), 13 e 14 fev. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/7080139/Me_montajes_en_escena_el_bombardeo_a_La_Moneda_en_tres_corpus_audiovisuales. Acesso em: 25 set. 2022.

JURADO, David. Imágenes de resistencia, resistencia de las imágenes: cine militante y terrorismo de Estado (*Las tres "A", La batalla de Chile e El Grito*). **Montajes**, Revista de Análisis Cinematográfico (UNAM). Cidade do México, n. 07, p. 43-62, jul.-dez. 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/en/39709307/Im%C3%A1genes_de_resistencia_resistencia_de_las_im%C3%A1genes_cine_militante_y_terrorismo_de_estado_Las_tres_A_La_batalla_de_Chile_y_El_grito. Acesso em: 25 set. 2022.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia. Estudos Culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001.

KORNBLUH, Peter. **Pinochet desclasificado**: los archivos secretos de Estados Unidos sobre Chile. Santiago: Catalonia, 2023.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores; do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida, História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. V. 05, n. 10, p. 237-250, p. 237-250, 1992.

LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 01, p. 19-38, 1995.

LAGNY, Michèle. **Cine e historia**: problemas y metodos en la investigación cinematografica. Barcelona: Bosch, 1997.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de História. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 99-131.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 2012.

LATHAM, Michael E. The Cold War in the Third World: 1963-1975. In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed.). **The Cambridge History of the Cold War: Volume 2; Crises and Détente**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 258-280.

LEFFLER, Melvyn. "The emergence of an American grand strategy, 1945-1952". In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed.). **The Cambridge History of the Cold War: Volume 1; Origins**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 67-89.

LEIBE, Lucía Miranda; ITURRIAGA, Renata Retamal. Opinión pública en Chile durante la unidad popular: Una revisión de "la tesis de la polarización". In: Izquierdas, Santiago, n. 47, p. 97-116, ago. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/izquierdas/n47/0718-5049-izquierdas-47-97.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

LIGUORI, Guido. Aparelho hegemônico. In: LIGUORI, Guido.; VOZA, Pasquale (Orgs.). **Dicionário Gramsciano**. São Paulo: Boitempo, 2017a. p. 44-45.

LIGUORI, Guido. Ideologia. In: LIGUORI, Guido.; VOZA, Pasquale (Orgs.). **Dicionário Gramsciano**. São Paulo: Boitempo, 2017b. p. 398-402.

LORENZO, Ariel Arnal. El cine como fuente para la historia: "La Batalla de Chile". **Boletín Americanista**. Barcelona, ano 63 (1), n. 66, p. 61-80, 2013. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13717>. Acesso em: 15 jun. 2022.

LORENZO, Ariel Arnal. **La construcción de la memoria y la consciencia histórica en La Batalla de Chile**. Tarragona. 2015. Tese (Programa de Doutorado de Estudos Humanísticos no Departamento de Filologies Romàniques) – Universitat Rovira i Virgili (URV-Terragona), Tarragona 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11797/TDX2130>. Acesso em: 20 fev. 2022.

LORENZO, Ariel Arnal. *La batalla de Chile: cuando el cine escribe la historia*. **Cinemas d'Amérique Latine** (Dossiê: Patricio Guzmán). n. 28, p. 96-107, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/7840>. Acesso em: 20 set. 2021.

MAGNASCO, Andrea. Imagen final (Andrés Habegger, 2008). **Cine Documental**, Buenos Aires, n. 03, 2011. Disponível: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/criticas_03.html. Acesso em: 10 jul. 2022.

MARAMBIO, Alex; NAVIA, Patricio; FIGUERAS, Cristian; MADERA, Ariel. La cohesión legislativa entre la Concertación y el Partido Comunista en Chile, 2010-2013. **Perfiles Latinoamericanos**, México, v. 25, n. 50, p. 179-202, jul-dez 2017. Disponível em: <https://perfilesla.flacso.edu.mx/index.php/perfilesla/article/view/933>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MARQUEZ, Luis Corvalán. La dictadura cívico-militar (1973-1990): um ensayo de interpretación. In: ARTIGAS, José del Pozo. **Diccionario histórico de la dictadura**

cívico-militar en Chile: período de 1973-1990 y sus prolongaciones hasta hoy. Santiago (Chile): LOM Ediciones, 2018. p. 19-47.

MARQUEZ, Luis Corvalán. **Los partidos políticos y el golpe del 11 de septiembre:** contribución al estudio del contexto histórico. Santiago: Editorial USACH, Colección Ciencias Sociales, 2016.

MARTINS, Renato. Chile: a democracia e os limites do consenso. **Lua Nova:** Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 49, p. 65-85, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/CtSW3S9Gn9ggKsR6RgBYsGk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro:** políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988). 2009. 232 f. Tese (Doutorado) – Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp092584.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

McDONOUGH, John; EGOLF, Karen. **The Advertising Age Encyclopedia of Advertising.** Abingdon/Inglaterra: Routledge, 2015.

MENDES, Clécio Ferreira. O papel da DINA na Ditadura Chilena: para além da repressão. 2016. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em História Social, História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-Sp), São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19002/2/Cl%C3%A9cio%20Ferreira%20Mendes.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

MONTEIRO, Fábio. **O tempo do olhar de Patricio Guzmán:** as representações da história no filme Salvador Allende. São Paulo. 2016. Dissertação (Programa de Estudos Pós-Graduados em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19247>. Acesso em: 20 fev. 2022.

MONTEIRO, Fábio. **Allende:** a história de Salvador Allende no cinema de Patricio Guzmán. São Paulo: Paco Editorial, 2018.

MONTEIRO, Fábio. **O cinema de Patricio Guzmán:** história e memória entre imagens políticas e a poética das imagens. São Paulo. 2022. Tese (Programa de Estudos Pós-Graduados em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2022. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/26090>. Acesso em: 25 maio 2022.

MORALES, María Eugenia. Los Desencantados de la Política Chilena: Estudio de caso, comportamiento electoral en elecciones parlamentarias 1997. In: **Política:** Revista de Ciencia Política. Santiago, n. 37, p. 71-101, 1999. Disponível em: <https://revistapolitica.uchile.cl/index.php/RP/article/view/55163/58144>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MORETTIN, Eduardo Victório. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, n. 61, p. 231-249, 2011a.

MORETTIN, Eduardo Victório. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011b. p. 39-64.

MOUESCA, Jacqueline. **Plano secuencia de la memoria de Chile**: veintecinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.

MOUESCA, Jacqueline. **El documental chileno**. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

MOUESCA, Jacqueline; ORELLANA, Carlos. **Breve história del cine chileno**: desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

MULLALY, Laurence. La batalla por la memoria de Patricio Guzmán. In: FLORENCHIE, Amélie; BRETON, Dominique. **Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial**. Bordeaux: Orbis Tertius, 2015. p. 225-253. Disponível em: <https://hal-u-bordeaux-montaigne.archives-ouvertes.fr/hal-02541948/document>. Acesso em 3 maio 2021.

MULLER, Jorge. Archivo do Chile. Dossiê Jorge Müller. Disponível em: https://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/M/muller_silva_jorge.pdf. Acesso em 3 set. 2019.

MÜLLER, Jorge. Dossiê Detenidos Desaparecidos Jorge Mulher. Memoria Viva. Disponível em: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-m/muller-silva-jorge-hernan/>. Acesso em 3 set. 2019.

MUNHOZ, Sidnei. Ecos da Emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953). Revista Diálogos, UEM – Maringá, v. 6, p. 41-59, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/37763/19579>. Acesso em: 27 set. 2023.

MUNHOZ, Sidnei. “Guerra Fria: um debate interpretativo”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **O Século Sombrio**: uma história geral do século XX. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2004. p. 261-281.

MUNHOZ, Sidnei; BERTONHA, João Fábio. “Impérios da Guerra Fria”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Impérios na história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009. p. 319-332.

MUNHOZ, Sidnei. Na gênese da Guerra Fria: os Estados Unidos e a repressão no Brasil. In: MUNHOZ, Sidnei; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **Relações Brasil-Estados Unidos**: séculos XX e XXI. Maringá: EDUEM, 2011. p. 165-209.

MUNHOZ, Sidnei; ROLLO, José Henrique. “Détente e Détentes na época da Guerra Fria (décadas de 1960-1970)”. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 21, n.32, p. 138-158, out. 2015. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n32p138>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MUNHOZ, Sidnei. “Imperialismo e Anti-imperialismo, Comunismo e Anti-Comunismo durante a Guerra Fria”. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 36, p. 452-469, fev. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2016v23n36p452>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MUNHOZ, Sidnei. “George Frost Kennan e a arquitetura da política externa dos EUA na gênese da Guerra Fria”. **Diálogos. Maringá**, v. 22, n. 01, p. 26-43, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/43621>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MURILLO, Maria Dolores Pérez; FERNÁNDEZ, David. **La memoria filmada: América Latina a través de su cine**. Madrid: IEPALA, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: Carla Bassanezi Pinky. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

NICHOLS, Bill. **Ideology and the image: social representation in the cinema and other Media**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós, 1997.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: Volume II; documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. p. 47-67.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

NOCERA, Raffaele. La ‘relación triangular’ Estados Unidos-Itália-Chile e la elección de Eduardo Frei Montalva. In: HARMER, Tanya; SEGOVIA, Alfredo Riquelme (coord.). **Chile y la Guerra Fría global**. Santiago: RIL Editores, 2014. p. 113-132.

NORAMBUENA, Carmen. El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana. **Sociohistórica: Cuadernos del CISH; Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires**. n. 23-24, p. 163-195, 2008. Disponível em: <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn23-24a06>. Acesso em: 15 abr. 2023.

NÚÑEZ, Fabián, O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. Rio de Janeiro. 2009. Tese (Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Instituto de Arte e Comunicação Social – Departamento de Comunicação) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niteroi, 2009. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/18705>. Acesso em: 15 abr. 2022.

NÚÑEZ, Fabián. Afinal, o que é “cine imperfecto”? Uma análise das ideias de García Espinosa. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. v. 01, n.

01, p. 172-194, jan./jul. 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/269/72>. Acesso em: 15 abr. 2022.

NÚÑEZ, Fabián; VILLAÇA, Mariana Martins. O *Nuevo Cine Latinoamericano* e seus espaços de legitimação: um estudo de instituições que marcaram sua história e sua rede transnacional. In: SUZUKI, Júlio César; NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra; ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira de (Orgs.). **Intelectuais em circulação na América Latina**: diálogos, intercâmbios, redes de sociabilidade. São Paulo: PROLAM/USP, 2021. p. 182-216.

OLATE, Jorge Olgúin. La derecha chilena y los principios legitimadores del pre y post golpe de Estado de 1973. **Izquierdas**, Santiago, n. 38, p. 141-163, fev. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/izquierdas/n38/0718-5049-izquierdas-38-00141.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

ORELLANA, Valentina. **Profesores rojos y amenaza soviética**: el alineamiento de la educación y la depuración de las escuelas durante la *guerra contra el comunismo* en Chile (1947-1949). 2013. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2013.

PADILLA, Fernando Camacho. El golpe de Estado en Chile y la reacción de Suecia. **Cuadernos Americanos** (UNAM). Cidade do México, n. 154, p. 203-238, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-golpe-de-estado-en-chile-y-la-reaccion-de-suecia>. Acesso em 22 mar. 2022.

PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985)**: do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 850 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6149>. Acesso em: 04 jul. 2022.

PAIXÃO de memória: Patricio Guzmán; catálogo. Organização Luis Ludmer; Curadoria Laura Faerman; Luis Ludmer. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2017.

PALIERAKI, Eugenia. Bajo el signo de Fidel? La Revolución Cubana y la “nueva izquierda revolucionaria” chilena en los años 1960. In: HARMER, Tanya; SEGOVIA, Alfredo Riquelme (coord.). Chile y la Guerra Fría global. Santiago: RIL Editores, 2014. p. 155-191.

PECHATNOV, Vladimir. “The Soviet Union and the world, 1944-1953”. In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed.). **The Cambridge History of the Cold War**: Volume 1; Origins. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 90-110.

PEREIRA, Miguel. O *Columbianum* e o cinema brasileiro. **Revista ALCEU**: Revista de Comunicação, Cultura e Política. Rio de Janeiro, v. 08, n. 15, p. 127-142, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

PÉREZ, Cristián. Salvador Allende, apuntes sobre su dispositivo de seguridad: el Grupo de Amigos Personales (GAP). **Estudios Públicos**: Revista do Centro de Estudios Públicos. Santiago, p. 31-81, 2000. Disponível em: <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/888/1579>. Acesso em: 27 abr 2021.

PERONTTI, Germán; SANDQUIST, Jan. **Harald Edelstam**: héroe del humanismo, defensor de la vida. Santiago: LOM, 2013 (E-Book).

PETTINÀ, Vanni. Del Anticomunismo al antinacionalismo: la presidencia Eisenhower y el giro autoritario en la América Latina de los años 50. **Revista de Indias**, Madrid, v. 67, n. 240, p. 573-606, 2007.

PETTINÀ, Vanni. **Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina**. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.

PIRES, Bianca Salles. **A formação de públicos cinéfilos**: circuitos paralelos, museus e festivais internacionais. 2019. 341 f. Tese (Doutorado) – Curso de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2019. [Cópia gentilmente cedida pela autora].

PIRES, Bianca Salles. Janelas para o mundo: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palcos para a festa de seus públicos. In: GUERRA, Paula; DABUL, Lígia (Org.). **De Vidas Artes**; v. 01. Porto: Universidade do Porto; Faculdade de Letras, 2019. p. 91-111.

PRIETO, Carlos Basso. **La CIA en Chile**: 1970-1973. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2013.

RAMALHO, Núbia Paula Ferreira. **Memória, testemunho e identidade**: perspectivas na dramaturgia de Jorge Díaz en ligeros de equipaje e toda esta larga noche. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Letras e Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-849KF9>. Acesso em: 30 jul. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC/SP, 2005. p. 159-226.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC/SC, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012.

RICCIARELLI, Cecilia. **El cine documental según Patricio Guzmán**. Santiago: FIDOCs, 2011.

RODRIGUES, Luís Nuno. “Uma ‘Nova História’ da Guerra Fria?”. In: RODRIGUES, Luís Nuno; MARTINS, Fernando (dir.). **História e Relações Internacionais: Temas e Debates**. Évora: Publicações do Cidehus, 2004. p. 163-184.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. **The postdictatorial documentaries of Patricio Guzmán**: Chile, Obstinate Memory, The Pinochet Case and the Island of Robinson Crusoe. Durham/Carolina do Norte. 2007. Tese (Departamento de Literatura) – Universidade de Duke. 2007. Disponível em: https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/203/D_Rodriguez_Juan_Carlos_a_052007.pdf. Acesso em: 25 mar. 2021.

RUEDA, Amanda. Patricio Guzmán: pequeña crónica de una entrevista imposible. In: **Cinemas d’Amérique Latine: Cinéma et Politique**. Toulouse (França), n 21, p. 04-16, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/105>. Acesso em: 15 abr. 2018.

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

SCHERBOVSKY, Natacha Daniela. **Usos y estrategias de lo real en la construcción del cine revolucionario de Patricio Guzmán**: el caso del documental “La Batalla de Chile”. 2016. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais/Antropologia Visual, Departamento de Antropologia, História e Humanidades, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Flacso Andes / Ecuador, Quito, 2016. Disponível em: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9489>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SCHERBOVSKY, Natacha Daniela. La construcción política de las imágenes. Representaciones de la “lucha de clases” y del “pueblo” en *La batalla de Chile*. **Revista de Antropología Visual**. Santiago, n. 28, p. 01-22, 2020. Disponível em: http://antropologiavisual.cl/sites/default/files/rav_2020_art_08_scherbovsky_3.pdf. Acesso em 20 jun. 2022.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Não há revolução sem canções”**: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

SCHOULTZ, Lars. **Beneath the United States**: a history of US Policy toward Latin America. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1998.

SCHOULTZ, Lars. **The United States and the Cuban Revolution**: that infernal little Cuban Republic. Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2009.

SCHOULTZ, Lars. **In their own best interest**: a history of the US effort to improve Latin Americans. Cambridge, Massachusetts; London, England, Harvard University Press, 2018.

SEGOVIA, Alfredo Riquelme. Los modelos revolucionarios y el naufragio de la vía chilena al socialismo. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. L’idée de Révolution en

Amérique Latine du 19e au 20e siècle. Paris, 26 e 27 de janeiro de 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/10603>. Acesso em: 03 out. 2018.

SEGOVIA, Alfredo Riquelme. **Rojo Atardecer**: el comunismo chileno entre dictadura y democracia. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2009.

SEGOVIA, Alfredo Riquelme. La Guerra Fría em Chile: los intrincados nexos entre lo nacional y lo global. In: HARMER, Tanya; SEGOVIA, Alfredo Riquelme (coord.). **Chile y la Guerra Fría global**. Santiago: RIL Editores, 2014. p. 11-43.

SEGOVIA, Alfredo Riquelme. *La via chilena al socialismo* y las paradojas de la imaginación revolucionaria. **Araucaria**: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, Año 17, n. 34, p. 203-230, 2015. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1417>. Acesso em: 15 fev. 2020.

SERTÓRIO, Patrícia Valéria. Relações entre arte e público no MASP: um olhar do presente em direção a 1970. 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (Usp), São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-28022013-090611/publico/PatriciaCorrigido.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

SHAFIR, Isabel Piper . **Obstinaciones de la memoria**: la dictadura militar chilena em las tramas del recuerdo. Barcelona. 2005. Tese (Departamento de Psicología Social) – Universidade Autônoma de Barcelona. 2005. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/39092971> Obstinaciones de la memoria La dictadura militar chilena em las tramas del recuerdo. Acesso em: 25 ago. 2021.

SHAFIR, Isabel Piper; JORDÁN, Evelyn Hevia. **Espacio y recuerdo**: archipiélago de memorias em Santiago de Chile. Santiago: Ocho Libros Editores, 2012.

SHAFIR, Isabel Piper; DROGUETT, Roberto Fernández. Psicología Social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo. In: Psykhe. Santiago. v. 22, n. 02, p.19-31, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/psykhe/v22n2/art03.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.

SILVA, Aleksandro de Souza e. **Cinema, política e exílio**: o caso Miguel Littin. Foz do Iguaçu: CLAEC, 2021.

SILVA, Leandro Caldas da. Iracema - Uma transa amazônica: entre a censura e a aclamação; experiências e representações sobre a Amazônia (1974-1981). 2020. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, 2020. Disponível em: https://pphist.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/2021/SILVA_Caldas_Leandro_Dissertacao.pdf. Acesso em: 10 abr. 2023.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Roteiro da intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora do SENAC, 1999.

SINTONIZA CON la memoria: a 49 años del Golpe. **Museu de La Memoria e de los Derechos Humanos**. Disponível em: <https://sintonizaconlamemoria.cl/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SORLIN, Pierre. Cine e Historia, una relación que hace falta repensar. In: CAMARERO, Gloria; HERAS, Beatriz de las; CRUZ, Vanessa de (orgs.). **Una ventana indiscreta**: la historia desde el cine. Madrid: Ediciones JC, 2008. p. 19-31.

SOTTILI, Rogério. Abrir-se para não cair no esquecimento. **PAIXÃO de memória**: Patricio Guzmán; catálogo; Organização Luis Ludmer; Curadoria Laura Faerman; Luis Ludmer. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2017. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/acoes-ivh/mostra-paixao-de-memoria>. Acesso em: 20 jun. 2022.

TAIBI, Pietro Sferrazza, La búsqueda de personas desaparecidas en Chile ¿Necesita un suplemento humanitario? In: Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. Ciudad de México, n. 243, p. 79-108, set./dez.2021. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v66n243/0185-1918-rmcps-66-243-79.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2023.

UCHOA, Fábio. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias. **Revista FAMECOS** (Online), v. 24, p. 45-59, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23234/15208>. Acesso em: 15 set. 2022.

ULIANOVA, Olga. Algunas reflexiones sobre la Guerra Fría desde el fin del mundo. In: PURCELL, Fernando; SEGOVIA, Alfredo Riquelme. **Ampliando Miradas**: Chile y su historia en un tiempo global. Santiago: RIL Editores: Instituto de Historia UC, 2009. p. 235-259.

ULIANOVA, Olga. La Unidad Popular y el golpe militar en Chile: percepciones y análisis soviéticos. **Estudios Públicos**, Santiago. n. 79, p. 83-171, 2000 (inverno). Disponível em: <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/889/1583>. Acesso em: 22 jun. 2022.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigíadas**: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Niterói. 2006. Tese (Departamento de História) - Universidade Federal Fluminense, 2006. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2006_VALIM_Alexandre_Busko-S.pdf. Acesso em: 25 mar. 2020.

VALIM, Alexandre Busko. Da Boa Vizinhança à Cortina de Ferro: política e cinema nas relações Brasil-EUA em meados do século XX. In: MUNHOZ, Sidnei; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **Relações Brasil-Estados Unidos**: séculos XX e XXI. Maringá: EDUEM, 2011. p. 409-452.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VALIM, Alexandre Busko. Os gêneros cinematográficos nas relações entre o Cinema e a História. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Olhares sobre narrativas visuais**. Niterói: EDUFF, 2012. p. 01-16.

VALIM, Alexandre Busko. **O triunfo da Persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial. São Paulo: Alameda, 2017.

VILLARROEL, Mónica; MARDONES. **Señales contra el olvido**: Cine chileno recobrado. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÊTÉ, Anne; **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VASCONCELOS, Joana Salém. Dilemas agrários da Unidade Popular: conflitos rurais na via chilena ao socialismo. In: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos. **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 223-267.

VÁZQUEZ, Félix. Memória Social. In: VINYES, Ricard (dir.). **Diccionario de la Memoria Colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 303-305.

VÁZQUEZ, Félix. Ressignificação. In: VINYES, Ricard (dir.). **Diccionario de la Memoria Colectiva**. Barcelona: Gedisa, 2018. p. 422-423.

VEGA, Alicia. **Re-vision del cine chileno**. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979.

VERDUGO, Patricia. **Allende**: cómo la Casa Blanca provocó su morte. Santiago de Chile: Catalonia, 2016a.

VERDUGO, Patricia. **Interferencia secreta**: 11 de septiembre de 1973. Santiago de Chile: Catalonia, 2016b.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. 434 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, História, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06112006-174750/pt-br.php>. Acesso em: 20 ago. 2022.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema Cubano**: Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAÇA, Mariana Martins. Estados Unidos: ‘farol’ e ‘polícia’ da América Latina. In: MUNHOZ, Sidnei; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). **Relações Brasil-Estados Unidos**: séculos XX e XXI. Maringá: EDUEM, 2011. p. 65-101.

VILLAÇA, Luís Martins. **Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio**: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Meios e Processos Audiovisuais, Departamento de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo / Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-20092016-151742/pt-br.php>. Acesso em: 20 jun. 2022.

VINYES, Ricard. La memoria del Estado. In: VINYES, Ricard; CRENZEL, Emilio. **El Estado y la memoria**: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia. Barcelona: Editorial RBA, 2009. p. 23-66.

VOZA, Pasquale. Intelectuais. In: LIGUORI, Guido.; VOZA, Pasquale (Orgs.). **Dicionário Gramsciano**. São Paulo: Boitempo, 2017a. p. 425-428.

VOZA, Pasquale. Intelectuais orgânicos. In: LIGUORI, Guido.; VOZA, Pasquale (Orgs.). **Dicionário Gramsciano**. São Paulo: Boitempo, 2017b. p. 430-431.

VOZA, Pasquale. Intelectuais tradicionais. In: LIGUORI, Guido.; VOZA, Pasquale (Orgs.). **Dicionário Gramsciano**. São Paulo: Boitempo, 2017c. p. 431-432.

WERNER, Alice H.; COMBAT, Flávio A. “História ‘viva’ e história ‘objetivada’: George F. Kennan e o Plano Marshall”. **História Social**. Campinas, n. 13, p. 173-191, 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/216/208>. Acesso em: 15 fev. 2020.

WESTAD, Odd Arne. Introduction: the rise and fall of the Communist Bloc. In: WESTAD, Odd Arne; HOLTSMARK, Sven; NEUMANN, Iver B. (ed.). **The Soviet Union in Eastern Europe**: 1945-1989. New York: The Macmillan Press, 1994. p. 01-08.

WESTAD, Odd Arne. **The Global Cold War**: Third World Interventions and the Makings of our Times. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

WESTAD, Odd Arne. **La Guerra Fría**: una historia mundial. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope**: Culture, Democracy, Socialismo (Editor Robin Gable). Londres; Nova York: Verso, 1989.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura y Sociedad**: 1780-1950; de Coleridge a Orwell. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras chave**: un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003a. p. 87-93.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003b.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança**: cultura, democracia e socialismo. São Paulo: UNESP, 2015.

WINN, Peter. **A Revolução Chilena**. São Paulo: UNESP, 2010.

WINN, Peter. La batalla por la memoria histórica en el Cono Sur: conclusiones comparativas. In: STERN, Steve; WINN, Peter; LORENZ, Frederico; MARCHESI, Aldo (Orgs.). **No hay mañana sin ayer**: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur. Santiago: LOM Ediciones, 2014. p. 327-358.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.