

Revolução desde a montanha e revolução desde a planície: duas representações cinematográficas da Unidade Popular

IGNACIO DEL VALLE DÁVILA¹

[...] assim como os que desenham os contornos dos países se colocam na planície para considerar a natureza dos montes, e para considerar a das planícies ascendem aos montes, assim também para conhecer bem a natureza dos povos é necessário ser príncipe, e para conhecer a dos príncipes é necessário ser do povo.

Nicolau Maquiavel, *O Príncipe*.

Durante o governo da Unidade Popular (1970-1973), buscou-se estabelecer as bases de uma revolução de caráter marxista no Chile, respeitando as estruturas das democracias ocidentais². Em um período particularmente breve, o programa desenvolvido sob a presidência de Salvador Allende implementou mudanças estruturais no país, de caráter econômico, social e cultural. O campo cinematográfico não foi alheio a esse processo. Uma ampla maioria dos cineastas e os principais centros de produção cinematográfica do país apoiaram o projeto da UP.

Na época de Allende, houve um aumento da produção e uma aceleração do processo de renovação das formas cinematográficas, que havia sido favorecido, previamente, pelo contato dos realizadores chilenos com as cinematografias cubana, argentina e brasileira durante os festivais de Viña del Mar de 1967 e 1969. No entanto, não existiu uma política cinematográfica definida por parte do governo ou dos partidos que o sustentavam, o que torna arriscado falar de um *cinema da UP*. O governo não criou alguma instituição de desenvolvimento do cinema no Chile, tampouco elaborou um novo marco jurídico para o setor. Seus esforços se reduziram a uma tentativa de concentrar a atividade cinematográfica – em suas áreas de produção, difusão e exibição – em torno da Chile Films (empresa estatal de promoção cinematográfica fundada em 1942, no governo de Pedro Aguirre Cerda), à qual não foi dotada de linhas programáticas e estáveis, nem de um orçamento adequado³.

¹ Doutor em Estudos Cinematográficos, Université Toulouse II – Le Mirail.

² Seguimos a análise de Tomás Moulian que considera a experiência da Unidade Popular como uma “pré-revolução” à medida que procurou levar a cabo transformações na esfera da produção e no regime de propriedade privada, sem afetar as bases de sustentação do sistema político. Nesse sentido, a experiência chilena não foi precedida por uma “destruição do Estado burguês”, o que a afasta das teorias marxista-leninistas que consideravam a dita destruição como uma condição para a revolução. (MOULIÁN, 2005: 35).

³ A Chile Films teve três diretores em três anos de Unidade Popular: Miguel Littin, Leonardo Navarro e Eduardo Paredes. Cada um desenvolveu suas próprias linhas programáticas que anulavam ou contradiziam as anteriores. Com exceção do primeiro, nenhum tinha experiência prévia no campo cinematográfico.

Essas considerações não fazem menos interessante o estudo do cinema feito *durante* a Unidade Popular, porque os realizadores chilenos procuraram desenvolver uma prática cinematográfica que acompanhasse o processo revolucionário que vivia o país. Isto vai ao encontro de uma tentativa de revolucionar a estrutura do campo cinematográfico e as formas autônomas dessa arte. Os filmes realizados durante a UP não constituem um *corpus* uniforme além do predomínio das produções documentais e de um interesse declarado pela contingência social e política. Além disso, há algumas características que são mais ou menos comuns à maioria dos documentários do período. Em geral, são obras realizadas por um grupo reduzido de pessoas, filmadas em 16 mm e financiadas por algum dos centros de produção cinematográfica⁴. Nelas, identifica-se uma clara preferência pelo uso da câmera no ombro e são frequentes as panorâmicas e os *travellings* ópticos, além disso, privilegiava-se a entrevista para coletar o testemunho dos atores envolvidos na ação. Isto permite situar o cinema direto norte-americano e o *cinéma vérité* francês como os principais referentes audiovisuais desses filmes. Em menor medida, o uso de intertítulos, fotoanimações e colagens em várias produções do período – por exemplo, *Venceremos* (Pedro Chaskel, Héctor Ríos, 1970) e *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973) – permite estabelecer nexos entre essa filmografia e outras experiências latino-americanas, como os documentários cubanos do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* dirigido por Santiago Álvarez e o filme argentino *La hora de los hornos* (1968), do *Grupo Cine Liberación*.

Apesar das referências comuns aqui elencadas, os documentários realizados no início dos anos 1970 no Chile não chegaram a constituir elos ou propostas estéticas que possam ser claramente identificáveis. A ausência de políticas cinematográficas definidas, a brevidade da experiência chilena e seu brusco final impediram o estabelecimento de um processo de desenvolvimento cinematográfico que encontrava-se ainda em uma etapa inicial em setembro de 1973.

A forma pela qual os realizadores manifestavam seu apoio à “via chilena ao socialismo” variou de acordo com sua preferência por alguma das distintas correntes que

⁴Durante o período deste estudo, as principais organizações encarregadas da produção documental foram a própria Chile Films e as instituições ligadas às universidades ou aos sindicatos. Ao Departamento de Cinema Experimental da Universidade do Chile (UCH) e à Escola de Artes da Comunicação da Universidade Católica (UC), que haviam sido os principais produtores dos anos 1960, juntaram-se o Departamento de Cinema da Universidade Técnica do Estado (UTM), criado em 1971, e o Departamento de Cinema da Central Única dos Trabalhadores (CUT, principal sindicato do país), que entrou em atividade no ano de 1970, pouco antes das eleições, seguido de um convênio com a Escola de Cinema de Valparaíso.

formavam a coalizão governamental, que resultaram em incidências formais e estéticas diversas nesses filmes. A pergunta em torno de *como* abordar o feito revolucionário implicou também em uma questão sobre a *quem* atribuir um papel protagonista nesse processo. Neste artigo, analisaremos os documentários realizados no início do governo da Unidade Popular, durante seu primeiro ano, que respondem de maneiras opostas a essas duas perguntas: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971) e *El primer año* (Patricio Guzmán, 1972). No primeiro caso, a atenção está posta nas linhas programáticas do Estado e das instituições governamentais, entendidas como agentes revolucionários e encarnadas na figura do presidente Salvador Allende. No segundo, foca-se no papel das classes operárias e do campesinato como atores revolucionários e, em menor medida, da oligarquia, vista como sua contrapartida contrarrevolucionária. Parafraçando a passagem de *O príncipe*, citada na epígrafe, pode-se dizer que o primeiro filme oferece uma visão da “via chilena ao socialismo” desde a *montanha*, enquanto que o segundo privilegia um olhar desde a *planície*. Trata-se, assim, de duas visões complementares do primeiro ano, ainda que em algumas vezes as expectativas dos atores posicionados em ambas extremidades entrem em conflito.

1. O questionamento ao *compañero presidente*

Compañero presidente (1971, 70 minutos) foi um dos primeiros filmes realizados pela Chile Films após a chegada de Allende ao poder. O documentário foi montado a partir de uma série de entrevistas que Régis Debray fez a Allende entre 4 a 6 de janeiro de 1971, quando o presidente estava há somente dois meses no cargo. Miguel Littin e parte do pessoal da empresa de cinema estatal se encarregaram de registrar as conversas com uma câmera e um equipamento de som direto. O filme não foi uma iniciativa do cineasta, mas concebido diretamente por Allende e Debray, inserindo-se em um projeto maior de promoção da UP de caráter extracinematográfico: as entrevistas foram publicadas em francês, na forma do livro *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili* (DEBRAY, 1971); e, naquele mesmo ano, a revista chilena *Punto Final* dedicou um número especial a uma versão traduzida desse documento ao espanhol (*Punto Final*, 1971), destinado tanto al público chileno como ao latino-americano⁵.

⁵ Em abril de 1971, a revista argentina *Siete días ilustrados* publicou fragmentos do especial de *Punto Final*. (MARÍN, 2007: 37).

Mediante essa experiência, fazia-se coincidir as duas figuras de esquerda reconhecidas a nível internacional, que propunham estratégias opostas para a tomada do poder. É necessário recordar que o livro de Debray, *¿Revolución en la revolución?* (1967), era, ao lado de *La guerra de guerrillas* (1960) e do ensaio *Crear dos, tres... muchos Vietnam* (1967), ambos de Ernesto Guevara, a teorização mais importante sobre o *foco* revolucionário, que nessa época emergia como a principal tática de luta armada na América Latina. O mesmo Debray havia participado da derrotada experiência de Che na Bolívia, onde foi preso em 1967. Quando chegou ao Chile, acabara de ser libertado pelo governo boliviano, depois de uma intensa campanha internacional ao seu favor. Ele estava há menos de duas semanas em liberdade quando foi iniciada a rodagem de *Compañero presidente*⁶.

Tudo parece indicar que com a presença de ambos o filme buscava certa repercussão internacional, o que ajudaria a difundir as ideias da UP (ou, ao menos, a debatê-las) na América Latina e também em países como França e Itália, onde a via eleitoral seguida pela UP começava a constituir-se em uma referência a ser seguida. O mesmo Allende torna explícito esse objetivo ao final do filme:

Este continente tiene que alcanzar su independencia, algún día América tendrá una voz de continente, una voz de pueblo unido, una voz que sea respetada y oída porque será la voz de pueblos dueños de su propio destino. Esto es lo que yo pienso Régis y creo que tú, compañero en la rebeldía de los pueblos, nos puedes ayudar mucho diciendo lo que has visto y diciendo lo que queremos. (Compañero presidente, 1971)

O título do filme, *Compañero presidente*, faz uma referência concreta ao tratamento que a esquerda começava a dar a Allende, após ele ter assumido a chefia do Estado chileno. Essa acunha se referia tanto ao seu cargo institucional como ao seu caráter revolucionário (“companheiro”). Procurava-se, assim, unir a solenidade da primeira magistratura da nação com a proximidade do “camarada” de lides políticas. As principais locações ajudam a relacionar essas duas dimensões. Uma parte da entrevista desenvolve-se na residência particular de Allende, em Las Condes – cujo espaço pequeno burguês é repleto de referências à sua militância política, como testemunham a presença de livros de teóricos da esquerda e, sobretudo, de um grande retrato de Ho Chi Minh (que a câmera procura enquadrar próximo a Allende e Debray). O resto do filme situa-se no palácio presidencial de Cerro Castillo, em

⁶ Debray tinha sido libertado e expulso da Bolívia em 23 de dezembro de 1970. Antes de realizar o filme, havia sido convidado por Allende para passar o Natal e o Ano Novo em sua companhia. O intelectual francês permaneceu no Chile até 1973 (DEBRAY, 1971: 5, 6).

Viña del Mar, residência de veraneio dos chefes de Estado. A passagem de um espaço a outro é representada em uma sequência a bordo de um helicóptero (provavelmente das Forças Armadas), em que Allende, Debray e a equipe de filmagem dirigem-se a Viña del Mar. Esse documentário coloca em evidência, ao juntar esses três espaços, não só a chegada de um marxista-leninista ao poder, senão também sua inserção nas instituições e no aparato do Estado.

O oximoro que poderia representar a expressão “companheiro presidente” em outros países latino-americanos, por unificar um revolucionário e a primeira magistratura de um Estado burguês, procura ser resolvido, em *Compañero presidente*, por intermédio da figura de Allende. Tratava-se de uma chegada do marxismo-leninismo ao poder político mediante à via eleitoral, ou seja, sem uma prévia destruição desse Estado burguês. O objetivo da coalizão era “[...] trabajar desde el interior del aparato estatal previamente existente, buscando acumular fuerzas [...]” para preparar o caminho para uma revolução no Chile (MOULIAN, 2005: 37). Ao longo de todo o documentário, tanto Allende, por meio de suas respostas, como Littin, principalmente pela montagem, buscaram legitimar essa estratégia, de partir desde o Estado, como uma forma de fazer a revolução. Debray desempenhou o papel de contrapartida, não só por sua função como entrevistador, como também por sua condição prévia de teórico da luta armada. O debate entre o francês e o presidente chileno caracterizou-se pela radicalidade das diferenças de projeto expostas, assim como pela tentativa de destacar que, apesar disso, a meta final perseguida era a mesma: a construção do socialismo.

À primeira vista, é notória a atmosfera triunfalista destacada por *Compañero Presidente* em sua sequência final, por meio de um intertítulo em que se enumeram as primeiras medidas do governo – nacionalizações das indústrias, reformas no setor agrário etc. –, ao ritmo da canção *Venceremos* na banda sonora⁷. Apesar disso, o filme está longe de ser uma simples apologia. Ao longo do documentário, é produzida uma tensão evidente entre essa atmosfera esperançosa e o ceticismo a respeito do processo político chileno manifestado por Debray⁸. O intelectual francês – que se autodefine no filme como um “provocador” – utiliza

⁷ Trata-se do hino da Unidade Popular, composto por Sergio Ortega a partir de música de Claudio Iturra, e que era frequentemente tocado por grupos musicais como Quilapayún e Inti-Illimani.

⁸ De acordo com Debray: “Allende aceita a ideia [da entrevista], que o motivava, ou o intrigava. Assim nasceu essa entrevista destinada à publicação. Uma simpatia admirável pelo homem Allende, aliada a essas graves interrogações sobre a validade, a longo prazo, de sua política, que resultava em uma contradição talvez indissolúvel. É ela, em todo caso, que forneceu o motivo e esteve ao fundo dessa breve conversa registrada”. (DEBRAY, 1971:7). Traduzido do original: “Allende accepta l’idée [de l’interview], qui l’amusait, ou

em suas perguntas ao presidente socialista um tom direto, abertamente e conscientemente polêmico. Em alguns momentos, Allende se mostra confiante e animado em responder, em outros, ligeiramente irritado e incômodo. Pode-se perceber uma forte ambiguidade no documentário, que por um lado destaca o espírito vitorioso com o qual a UP iniciava seu governo e, por outro, submete seu principal líder a um questionamento que procura destacar as contradições, limites e fraquezas de seu projeto: É possível fazer uma revolução seguindo as estruturas da democracia burguesa? O governo da UP é reformista ou revolucionário? E Salvador Allende, é um socialdemocrata? Por que o governo não promove as ocupações ilegais de terras que levavam a cabo os grupos de pessoas sem moradia? Seria possível confiar nos juízes e nos militares chilenos? As perguntas de Debray incorporam um debate que havia se instalado no interior da esquerda internacional com o triunfo de Allende; e que já se entranhava no seio da UP.

Apesar de haver sido o responsável pela realização do filme, Littin reconhece, na atualidade, que a produção lhe pareceu inoportuna e perigosa para o governo porque expunha Allende:

Me mostraron el cuestionario y el marco dentro del cuál iba a discutir el presidente y Régis. El presidente me pregunto qué me parecía y le dije que creía totalmente inadecuado que contestara un cuestionario. Para Régis era muy fácil preguntar ese tipo de cosas, siendo un intelectual europeo (y eso no es una connotación despectiva), sino que más bien alguien con una visión que viene de las aulas y del magisterio y la enseñanza [...]. Allende me dijo “Bueno, tomaré en cuenta lo que usted piensa. Pero usted filme y yo usaré mis capacidades políticas”, es decir, “haga usted lo suyo que yo sé hacer lo mío” (LITTIN, 2008)

Segundo o testemunho do realizador, a rodagem não esteve isenta de polêmicas. Littin recorda ter acusado Debray de antepor seu “ego” de intelectual ao seu “compromisso” com a UP. De forma similar, Beatriz Allende, filha e colaboradora do presidente chileno, também desconfiou do tipo de perguntas e da atitude de Debray, como confessou em carta a Alfredo Guevara, diretor do Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, ICAIC:

[...] creo que Littin hizo un buen trabajo, pero a la película le encuentro algunas objeciones que, en fin, algún día las conversaremos. Creo que Régis aparece en forma exagerada en el papel aparente de ser juez para decidir si éste es o no un proceso revolucionario (GUEVARA, 2009: 233).

l'intriguait. C'est ainsi que naquit cette entrevue destinée à la publication. Une sympathie admirative pour l'homme Allende, alliée à de sérieuses interrogations sur la validité à long terme de sa politique, faisait une contradiction peut-être insoluble. C'est elle en tout cas qui a fourni le motif et fait encore le fond de cette brève conversation enregistrée”.

Uma comparação do filme com o livro de Debray permite verificar que não foram incluídas boa parte das perguntas mais incômodas para Allende, por exemplo, aquelas em que o francês afirmava que na América Latina o presidente chileno era citado como um exemplo para a esquerda que se opunha ao guevarismo e ao castrismo. O filme, ao contrário, trata de defender a tese de que a via chilena e a cubana não eram opostas, mas que constituíam “distintos métodos para chegar ao mesmo fim”.

Por outro lado, no filme, inseriram-se uma série de sequências em que o próprio intelectual francês, em voz *over*, explica as particularidades do sindicalismo e dos partidos de esquerda em cada país, que haviam tornado possível que no Chile a “luta de classes” ocorresse no marco das estruturas eleitorais de uma democracia burguesa⁹. Esses segmentos – que não se encontram no livro de Debray – explodem algumas vezes no documentário, interrompendo o diálogo entre o presidente e seu entrevistador.

As explicações do intelectual francês são acompanhadas, na maioria das vezes, por colagens de imagens fixas – a montagem esteve a cargo do argentino Carlos Piaggio – extraídas de antigos noticiários sobre mobilizações operárias. Esses segmentos, de caráter marcadamente pedagógico, buscavam situar historicamente o triunfo de Allende. Apesar de proferidos por Debray, constituem uma espécie de terceira voz narrativa, que comenta e matiza certos aspectos abordados previamente na entrevista. Localizam-se, assim, em um momento posterior a ela e quebram seu desenvolvimento temporal, dando lugar a um efeito de distanciamento.

Assim, por exemplo, até o final do filme Debray trata de refutar o “lugar comum” de que o Chile era um país onde quase não havia violência política:

Matanzas por aquí, matanzas por allá. Todo eso ha sido una lucha de clases, que quizás no ha llegado a conocerse, que quizás no ha llegado a romper esta idea, este cliché burgués del Chile pacifista, del Chile cariñoso, del Chile bonachón, donde todo se arregla. En realidad abajo, en el campo, en los suburbios, no ha sido así evidentemente. Eso ha sido una lucha de clases muy larga, muy dura, quizás una de las más sangrientas del continente. (Compañero presidente, 1971)

Para filmar a discussão entre Debray e Allende, Littin recusou a técnica de plano e contra-plano, optando por tomadas longas, com a câmera no ombro e em contínuo

⁹ Littin afirma que conseguiu convencer a Debray para que fossem matizadas algumas de suas declarações através desse procedimento.

movimento. O operador, Franco Lazzaretti¹⁰, passeia ao redor de Debray e Allende, utiliza o *zoom* para destacar alguns gestos do presidente, recorre com frequência aos primeiros planos de Allende, alternando esses planos com percursos pela decoração do escritório. Littin parece interessado em tornar evidente para o público a presença da câmera. Também são filmados os membros da equipe que observam a entrevista, como o operador de som e os encarregados de tirar as fotos fixas. O interesse por desvelar os dispositivos cinematográficos demonstra obedecer a uma tentativa de evidenciar que existe no filme um terceiro ponto de vista, diferente daquele de Allende e de seu entrevistador – algo, de certo modo, similar ao que ocorre com as sequências de contextualização. Assim, há uma operação na qual o documentário permite assistir a conversa entre os dois protagonistas, mas, ao mesmo tempo, toma certa distância dela. Isto pode ter sido um incentivo para que o público assumisse também um posicionamento crítico a respeito do diálogo, dentro, evidentemente, das delimitações ideológicas da UP.

O filme não estreou no circuito comercial chileno, porém, foi difundido, em 16 mm, em cineclubes, reuniões militantes sindicais e vizinhais, onde foi usado como documento a partir do qual organizavam-se debates. Também foi divulgado na única emissora de televisão que o governo controlava, o Canal 9 da Universidade do Chile. Posteriormente, a conversa entre Allende e Debray alcançou distribuição cinematográfica na Europa: em 1973, quando o projeto da UP já havia sucumbido sob o golpe de Estado, Chris Marker realizou um curta-metragem de 14 minutos a partir do filme original de Littin, distribuído por sua produtora, *Service de Lancement des Œuvres Nouvelles – SLON* –, com o título de *On vous parle du Chili: ce que disait Allende*.

2. *El primer año*: retrato de um herói coletivo

Se *Compañero presidente* tem como protagonistas duas figuras conhecidas internacionalmente, *El primer año* (1972, 100 minutos) segue a lógica oposta. Este documentário tem como protagonista o coletivo: os operários, mineiros e camponeses que apoiaram o projeto da UP. O filme foi concebido por Patricio Guzmán no início de 1971, depois dele regressar da Espanha, onde havia estudado na Escola Oficial de Cinema

¹⁰ Lazzaretti era um operador italiano que havia trabalhado na RAI e que viajou pela América Latina documentando os processos revolucionários que vivia o continente. Não esteve vinculado longamente com a Chile Films, nem com os demais centros de cine chilenos.

(MOUESCA, 1988: 74). Em seus primeiros meses em território chileno, tinha o projeto de realizar longas-metragens de ficção e, de fato, chegou a escrever alguns roteiros. No entanto, a relevância e a velocidade das mudanças políticas e sociais que vivia-se no Chile o levou a abandonar momentaneamente esses projetos – um abandono que, a longo prazo, seria definitivo¹¹ – para registrar os acontecimentos que sacudiam o país, privilegiando o ponto de vista dos cidadãos anônimos que apoiavam o governo:

Me gustaría empezar a hacer un gran noticiero, un gran mural sobre todo lo que está pasando en Chile diariamente, mes a mes día a día, de tal manera de construir un largometraje involuntario a base de capítulos que irían uniéndose hasta formar una cadena sin final previsible. Se trata de empezar a filmar situaciones, hechos, fenómenos que están ocurriendo en este preciso momento, y darles forma de secuencias autónomas y luego empezar a unir las entre sí, algo parecido como formar una novela a base de cartas. (Apud RUFFINELLI, 2001: 87).

A estrutura que evoca Guzmán recorda aquela em subcapítulos, ou “notas”, de *La hora de los hornos*, bem como a analogia entre um filme e um ensaio a qual faziam referência os seus autores Octavio Getino e Fernando Solanas no manifesto *Hacia un tercer cine* (1969). Porém, ao contrário do *Grupo Cine Liberación*, que colocava ênfase na análise da situação da Argentina desde a caída de Perón (1955), Guzmán preferiu destacar o registro da contingência e focar em um período mais breve de tempo: da vitória eleitoral da UP, em setembro de 1970, à visita de Fidel Castro, em novembro de 1971. Por outro lado, não utilizou material de arquivo, dentro do possível, preferiu trabalhar exclusivamente com o que sua equipe havia filmado¹². Cabe ressaltar que isso nem sempre foi possível, já que Guzmán utilizou imagens de arquivos para dar conta da posse de Allende, um acontecimento que não havia podido presenciar porque vivia na Espanha.

Para realizar o filme, contou com o apoio da Escola de Artes da Comunicação da Universidade Católica, que lhe proporcionou uma câmera Arriflex de 16 mm, um gravador Perfectone e um pequeno orçamento. A equipe de rodagem estava composta por duas pessoas, sem maiores experiências cinematográficas: Felipe Orrego, de 20 anos, que era o produtor e o operador de som, além de Antonio Ríos, de 19, o *camara man*. O montador, assim como em *Compañero presidente*, foi Carlos Piaggio.

¹¹ Apesar de originalmente Guzmán ter declarado preferir dedicar-se à ficção, só realizou um longa-metragem nesse gênero em toda sua carreira, *La rosa de los vientos* (1983), rodado em Cuba e protagonizado por Fernando Birri.

¹² Posteriormente, nos seus filmes, sobretudo a partir dos anos 1980, ele se afastaria dessa postura.

O filme aborda as principais medidas implementadas pelo governo durante o seu primeiro ano, focando nas consequências que traziam para as classes operárias e o campesinato e, em menor medida, para a burguesia. Também há um esforço por dar conta, por meio do testemunho de personagens anônimos, da ressignificação que o povo fazia desses acontecimentos. São tratados ainda outros episódios que marcaram a vida política e social do país nesse período, como a visita de Fidel Castro ao Chile e o assassinato do ex-ministro da Democracia Cristã, Edmundo Pérez Zujovic, pelo grupo de extrema esquerda *Vanguardia Organizada del Pueblo*.

Guzmán segue uma ordem cronológica e estrutura o filme em forma episódica, de tal maneira que cada sequência aborda uma temática específica. O documentário começa com planos gerais das casas de um bairro de alto padrão em Santiago, onde reina a mais absoluta calma e o silêncio. Um intertítulo anuncia que as imagens foram filmadas na manhã de 5 de setembro de 1970, ou seja, no dia seguinte à vitória eleitoral de Allende – no entanto, provavelmente as tomadas foram feitas depois, pois Guzmán não se encontrava no Chile naquele momento. Seja como for, a quietude da luxuosa vizinhança evidencia a derrota que a direita e a Democracia Cristã acabavam de sofrer no país. A primeira figura que rompe com essa quietude do bairro é, significativamente, um trabalhador de outra esfera social: um entregador que lança nos jardins das casas um jornal, presumivelmente, com a notícia da vitória de Allende.

As seguintes cenas utilizam-se de imagens da Bolsa de valores, de leilões de artigos de luxo, de mulheres retirando seu dinheiro dos bancos e da decolagem de vários aviões, assim como de recortes de jornais. Através delas, representa-se a incerteza, a fuga de capitais e a partida de centenas de famílias da alta burguesia após a vitória de Allende. O trecho termina com a posse de Allende no Congresso e seu posterior desfile pelas ruas de Santiago. Como no caso de *Compañero Presidente*, Guzmán escolhe uma das canções da campanha da UP para musicalizar o momento, que é revestido de um forte triunfalismo. Trata-se de *La canción del poder popular*, do grupo Inti-Illimani. O refrão ressalta o papel histórico que a “experiência chilena” designava ao povo: “Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente, será el pueblo que construya un Chile bien diferente”.

Ao longo do filme, concede-se uma importância particular à reforma agrária – que havia sido iniciada pelo governo anterior, mas que adquiriu um forte impulso sob Allende – e à nacionalização de certas indústrias estratégicas, concedendo um capítulo especial a cada

uma delas: a do cobre, do aço, das minas de carvão, as têxteis. Também enfatiza-se as difíceis condições de vida dos trabalhadores, particularmente nas minas de carvão da cidade de Lota. No entanto, ao contrário de outros documentários que haviam abordado temáticas similares, como *Reportaje a Lota* (Diego Bonacina e José Román, 1970), Guzmán utiliza um narrador para contextualizar ou analisar os fatos apenas em poucas ocasiões. Tampouco recorre a especialistas (salvo ao abordar as ocupações de terra levadas a cabo por indígenas Mapuche). Ao contrário, privilegia a opinião dos trabalhadores das indústrias nacionalizadas ou dos latifúndios expropriados. Para isso, a equipe percorreu boa parte do país recolhendo seus testemunhos. Destaca-se, nesse sentido, a fala popular e, o mais importante, uma opinião progressivamente conscientizada dos segmentos que não encontravam espaços de expressão dentro dos meios de comunicação tradicionais, onde não eram considerados como atores ou interlocutores válidos – ou eram representados por meio da caricatura paternalista.

Como observa Jorge Ruffinelli, em geral, os trabalhadores que são entrevistados em *El primer año* não distinguem o benefício que a nacionalização de uma empresa poderia trazer para o Estado, como coletividade, do benefício direto que significaria para suas vidas. Nesse sentido, o documentário chama a atenção não tanto para esses possíveis benefícios imediatos, mas principalmente para o apoio político que o proletariado dava a essas políticas estatais (RUFFINELLI, 2001, 104). Por isso, junto às dezenas de testemunhos realizados diante da câmera ou que se sobrepõem como voz *over* às imagens das tarefas dos operários, o filme presta particular atenção às assembleias, festividades e concentrações em apoio à Unidade Popular. Assim, sucedem-se sequências nas quais são mostrados os bailes durante a festa nacional (18 de setembro), a transferência de um latifúndio expropriado e as celebrações após as eleições municipais.

A câmera, geralmente em movimento e com um uso recorrente do *zoom in*, capta os gestos de alegria e, em alguns momentos, de apaixonado fervor da população durante manifestações e cerimônias públicas. Também, privilegia-se o uso do primeiro plano para centrar-se sobre o rosto sujo das crianças Mapuche do sul ou sobre as profundas rugas da pele curtida dos camponeses e operários. Além de seu interesse antropológico, esses retratos adquirem um significado político: o povo *havia tomado o poder* e, por isso, ganhara uma visibilidade inusitada até então.

Apesar dos testemunhos dos camponeses e operários reunidos mostrarem, em linhas gerais, uma aprovação da gestão de Allende, em algumas ocasiões evidencia-se seu interesse

por um avanço mais rápido ou mais radical nas transformações sociais. Esse enfoque manifesta-se particularmente nas sequências dedicadas às ocupações de terra realizadas pelas comunidades Mapuche, um grupo que a Unidade Popular dificilmente pôde integrar em seu seio, embora estivesse na órbita de interesse de alguns setores de esquerda extragovernamentais, como o MIR (*Movimiento de Izquierda Revolucionaria*). Os processos de autogestão popular que se esboçam no filme rompem com a ideia de uma revolução realizada desde o Estado – tese que sustenta *Compañero presidente* – e anunciam os primeiros indícios do chamado “poder popular”, que emergiria com força durante o último um ano e meio de governo da UP sob o patrocínio de agrupamentos políticos (principalmente o MIR e o Partido Socialista), que defendiam uma “revolução desde baixo” no lugar do processo gradualista dirigido desde o governo (PINTO VALLEJOS, 2005: 31).

É interessante notar que Allende aparece somente em poucas ocasiões no filme, e sempre cumprindo tarefas oficiais. Ele é só mais um ator dentro do processo, e não o protagonista principal. Nessas sequências, Guzmán, ao contrário de Littin, destaca sua função como presidente, sem centrar-se em sua dimensão de “companheiro”. Os dirigentes da UP também não têm um papel importante, sua aparição limita-se principalmente a breves declarações sobre as nacionalizações. Guzmán parece muito mais interessado, ao final do documentário, pela figura de Fidel Castro, de quem reproduz um de seus primeiros encontros com a imprensa chilena e parte de um de seus discursos. Porém, inclusive no trecho dedicado ao líder cubano, preocupa-se em coletar as impressões das pessoas que acompanharam esses eventos com Castro.

Se a representação do campesinato e das classes operárias destaca seu papel ativo e em ocasiões festivas dentro do processo revolucionário, as classes abastadas, ao contrário, são representadas como um grupo anacrônico, cuja condição dominante está condenada a ser superada. O filme utiliza reiteradamente o contraste como recurso narrativo mediante o qual opõe os grupos favorecidos aos despossuídos. A burguesia é associada aos usos e costumes do passado, enquanto que o progressivo protagonismo do povo representa o porvir. O filme dedica uma sequência à mansão, construída com materiais trazidos da França, da família Cousiño, que era a dona das minas de Lota desde o século XIX. As imagens do palacete são musicalizadas com o *pasodoble* da ópera *El gato montés*, de Manuel Penella. Trata-se de uma obra distante dos gostos da aristocracia chilena, que se sentia mais atraída pela cultura francesa do que pela espanhola; no entanto, suas reminiscências claramente taurinas permitem

associar os Cousins aos antigos colonizadores espanhóis. Ao equiparar a alta burguesia chilena não apenas com os grandes empresários do século XIX, mas também com o império colonial espanhol, o filme parece defender a tese de que a dependência econômica do Chile – diante da qual a oligarquia é vista como uma cúmplice – impedia a verdadeira independência do país. Essa independência se tornaria efetiva graças ao processo revolucionário empreendido pela UP.

Em *El primer año* recorre-se à ironia para denunciar a sujeição das elites chilenas aos modelos culturais ocidentais. Frente ao povo, que representaria os verdadeiros valores culturais nacionais, a intelectualidade burguesa é vista como imbuída por gostos estrangeirizantes. Destaca-se, a esse respeito, a sequência de uma recepção na livraria Campus, muito em moda entre a intelligentsia da época. A câmera registra os rostos sorridentes, as taças de champanhe, enquanto soa, ao fundo, uma versão instrumental de *Raindrops Keep Fallin' on My Head*, de Burt Bacharach¹³ (em um evidente contraste com a sequência anterior, que abordava a nacionalização do salitre acompanhada por um *trote andino*). Guzmán insere na banda sonora algumas conversas em castelhano e em francês. A sequência enfatiza os modismos, o sotaque e as formas de expressar-se, características da alta sociedade santiaguina, como uma forma de diferenciá-la do proletariado e do campesinato.

Uma análise do roteiro preliminar do filme permite aprofundar a denúncia da dependência cultural da burguesia pretendida pela sequência citada acima. A ideia original de Guzmán era incorporar com maior clareza diálogos em francês, inglês e italiano – a concorrência efetivamente era cosmopolita – e legendá-los em espanhol. Pretendia-se concluir a sequência com um intertítulo onde se leria: “Santiago de Chile, 30 de abril de 1971. *América Latina*” (GUZMÁN, SEMPERE, 1977: 149). A legenda não foi realizada, provavelmente porque a grande maioria dos diálogos que foram captados estavam em castelhano. No entanto, é interessante destacar que, para Guzmán, a assimilação acrítica dos modelos da metrópole fazia com que a burguesia terminasse falando, literalmente, um idioma incompreensível para o povo¹⁴.

¹³ A canção do filme *Butch Cassidy et le Kid* (George Roy Hill) ganhara o Oscar de melhor canção original de 1970.

¹⁴ A sequência apresenta similitudes com aquela da primeira parte de *La hora de los hornos*, consagrada a um coquetel oferecido pelo escritor Manuel Mujica Láinez. A denúncia da dependência cultural da burguesia é também similar a que elabora o *Grupo Cine Liberación* em seus filmes e no manifesto *Hacia un tercer cine*. Tanto no caso da obra dos argentinos como no de Guzmán, pode-se apreciar o influxo das teorias fanonianas

Embora a passividade e o estupor frente à UP seja enfatizada no começo de *El primer año*, o filme é concluído com uma das primeiras marchas das “panelas vazias”, na qual as mulheres da classe alta protestavam contra a ausência de certos produtos no mercado. A tensão se incrementa com os primeiros atos de violência organizados pelo grupo de extrema direita, *Patria y Libertad*. A passividade inicial começa a dar espaço a uma reação, já anunciada no documentário, que tomaria características de uma contrarrevolução, sobretudo a partir de 1972. Guzmán adverte desde cedo o risco desse tipo de atividades, que fariam oscilar as medidas adotadas pelo governo, demonstrando a precariedade dos avanços que este havia exaltado. Assim, o filme se encerra com um chamado a permanecer alerta e anuncia os próximos filmes de Guzmán. A reação da alta classe seria abordada pelo realizador em *La respuesta de octubre* (1972) e, principalmente, em *La insurrección de la burguesía* (1975), primeira parte de *A batalha do Chile*. O ambiente triunfalista que caracteriza *El primer año* não está presente nesses filmes, mas o povo seguiria sendo um de seus principais protagonistas, ao qual consagraria *El poder popular*, a última parte de *A batalha do Chile* (1979).

El primer año estreou em maio de 1972, sendo distribuído em 35 mm nas salas de cinema e em 16 mm nos circuitos móveis que a Chile Films começava a desenvolver para a exibição fílmica na periferia. Teve uma recepção particularmente favorável nas províncias e entre os setores populares que, segundo Guzmán, se sentiam representados pelo filme (GUZMÁN, SEMPERE, 1977: 55, 56). Além disso, ao menos uma cópia do documentário chegou ao ICAIC para ser distribuída em Cuba (GUEVARA, 2009, 283). Em meados de 1972, Chris Marker viu *El primer año* no Chile, durante uma viagem que fez ao país junto a Costa Gavras para filmar *Estado de sítio*. Meses mais tarde, se encarregaria de distribuí-la por meio da SLON, na França, na Bélgica, na Suíça, no Canadá e na Argélia (GUZMÁN, SEMPERE, 1977: 56). A versão de Marker tem uma introdução de imagens fixas com uma voz *over* que contextualiza o processo chileno ao público francês. Algumas das sequências do original foram resumidas e o filme foi dublado por atores franceses: Delphine Seyring, Françoise Perier, Françoise Arnoul e pelo próprio Marker (RUFFINELLI, 2001, 114). Tratou-se, assim, do primeiro filme realizado durante a Unidade Popular que alcançou uma difusão

sobre a dependência cultural, particularmente a assimilação subjetiva do colonizado da tradição cultural do colonizador, expostas em *Peau noire, masques blancs* (1952).

ampla no estrangeiro. Por outro lado, a relação com Marker, que se iniciou graças a *El primer año*, foi fundamental para a rodagem de *A batalha do Chile*, que foi filmada com latas de películas cedidas a Guzmán pelo cineasta francês¹⁵.

Como conclusão, pode-se estabelecer que os filmes *Compañero presidente* e *El primer año* apresentam visões opostas do processo da Unidade Popular e dos agentes encarregados de liderá-lo. Enquanto no primeiro identifica-se, com caráter programático, uma visão da revolução dirigida *desde* o interior do Estado, o segundo destaca que os verdadeiros agentes que levam a cabo ou que impedem a “via chilena ao socialismo” são as forças sociais. Retomando a citação de Maquiavel, pode-se dizer que para *El primer año* a planície não segue passivamente a montanha, senão que a sustenta. Cada um dos filmes analisados apresenta, de forma embrionária, uma das posições estratégicas que conviveram no interior da Unidade Popular e que experimentaram profundas desavenças sobretudo a partir de meados de 1972: por um lado, as mudanças estruturais guiadas desde o interior do Estado (tese defendida por Allende e pelo Partido Comunista); por outro, a semente de um processo de transformação e desenvolvimento desde as bases (sustentado principalmente pelo Partido Socialista e pelo MIR).

Bibliografia

DEBRAY, Régis. *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*. Paris: François Maspero, 1971.

GUZMÁN, Patricio, SEMPERE, Pedro. *Chile, el cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres, 1977.

LITTIN, Miguel. Entrevista [novembro de 2008]. Santiago. Entrevista concedida a Ignacio Del Valle.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Bauru; São Paulo: Edipro, 1999.

MARÍN, Pablo. *Texto y Contexto: El manifiesto de cineastas de la Unidad Popular y la construcción de una cultura cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Chile, 2007.

¹⁵ É interessante destacar que *A batalha do Chile* – que originalmente era o “Proyecto tercer año” – havia sido concebida inicialmente como uma espécie de continuação de *El primer año*.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARÁRTELA

MOUESCA, Jacqueline. *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madri: Ediciones del Litoral, 1988.

MOULIÁN, Tomás. “La vía chilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Poular”. In PINTO VALLEJOS, Julio (ed.) *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 35-56.

PINTO VALLEJOS, Julio. “Hacer la revolución en Chile”. In: PINTO VALLEJOS, Julio (ed.) *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 9-33.

PUNTO final: “Allende habla con Debray”, Santiago, ano 5, n. 126, 16 mar. 1971.

RUFFINELLI, Jorge. *Patricio Guzmán*. Madri: Catedra, Filmoteca Española, 2001.