

“Esto nos está haciendo pensar duro”: uma análise sobre o filme *El coraje del pueblo* (1971) como obra em movimento

Ana Caroline Matias Alencar*

El coraje del pueblo (Bolívia, 1971, 90 min.)

Direção: Jorge Sanjines

Roteiro: Jorge Sanjines com o suporte de membros do Grupo Ukamau (o roteiro sofreu modificações durante a filmagem pelas correções e apontamentos que fizeram os verdadeiros protagonistas)¹

Investigação e proposição de histórias reais: Óscar Soria

Produção: Grupo Ukamau, Radiotelevisione Italiana

Som: Abelardo Kuschnir

Direção de fotografia: Antonio Eguino

À maneira de preâmbulo, sublinho a informação contida no tópico “roteiro” da ficha técnica acima apresentada. A informação, assim como a inspiração para o título,² foi extraída do livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, composto por diversos escritos de Jorge Sanjines publicados ao longo da década de 1970, bem como pelos roteiros e fichas técnicas de muitos dos filmes realizados por ele e pelo Grupo Ukamau, do qual foi fundador e um dos principais expoentes. No original, desta forma é dada ao leitor a informação sobre o roteiro do filme *El coraje del pueblo* (1971): “Guión: Jorge Sanjines

* Mestranda. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de História, Programa de Pós-Graduação em História. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. 22290-240. Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: anacaroline_94@hotmail.com

1. Tradução livre da informação extraída da ficha técnica oferecida por Jorge Sanjines em *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Sanjines, J., Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Bogotá, Buenos Aires, Madri, México: Siglo Veintiuno Ediciones, p. 248-249.

2. Trecho transcrito de uma entrevista feita com um tecedor equatoriano após a exibição do filme *¡Fuera de aquí!*: “En la película vimos que hay campesinos entendidos, con cabeza buena, leídos y valientes, que hacen unir a la comunidad. Yo vivo desde hace tiempo en la casa de un buen amigo Zapatero, se llama Damián. Él es un buen amigo de verdad que sabe muchas cosas. Conoce del Che y de Camilo, el cura que murió por los pobres. Él me habla cosas, yo le escucho, pero yo ya soy mayorcito, ojalá pudiera ser *guambra* (joven) para saber y hacer cosas. [...] Gracias por mostrar nuestra vida, nuestra tierra y nuestros hermanos. Esto nos está haciendo pensar duro. De esta película contaré a mi amigo Damián.” Sanjines, J., Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Bogotá, Buenos Aires, Madri, México: Siglo Veintiuno Ediciones, p. 9-10.

con aporte de miembros del grupo. (El guión sufrió modificaciones durante filmación por las correcciones y señalamientos que hacían los verdaderos protagonistas.) ” (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 248-249).

Decidi incorporar integralmente essa nota à ficha técnica que precede este estudo pela importância que adquirirá ao longo da minha argumentação o tema da participação das personagens filmadas na elaboração do filme, tema exemplarmente explicitado no trecho transcrito. Feitas as devidas apresentações das fontes que serão analisadas – escritos selecionados de Sanjines, presentes em *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, e o longa-metragem *El coraje del pueblo* –, bem como do enfoque que oferecerei a essas fontes na minha análise, está preparado o terreno para que este artigo possa ser iniciado.

A renovação da cinematografia latino-americana foi iniciada na década de 1950, mas o momento mais expressivo dessa mobilização de artistas empenhados na criação de um novo cinema no continente pode ser situado entre a segunda metade da década de 1960 e os começos da seguinte. Certamente os movimentos cinematográficos que se formaram e que definiram como tarefa própria a realização de filmes distintos não apenas dos que até então vinham sendo feitos em seus países, mas também em oposição a como em outras partes do mundo eles vinham sendo produzidos e consumidos pelo público não foram os primeiros a, no âmbito da arte, se pautarem pelo imperativo do “novo”.

Pelo contrário, o “novo” foi tema da arte moderna e a sua expressão foi estabelecida como objetivo privilegiado a ser atingido por uma variedade imensa de artistas. Entretanto, o propósito ao qual foi articulado pelos cineastas latino-americanos fez com que o novo, tal como os artistas engajados na criação do *Nuevo Cine Latinoamericano* o propuseram, fosse tingido com uma coloração particular. Não identificada por completo com a concepção de novo característica da arte moderna, a compreensão dos cineastas do nosso continente de como a novidade deveria ser expressa pelo cinema estava irmanada a um propósito anterior: o engajamento de artistas e intelectuais da América periférica nas batalhas políticas nacionais, mas também continentais.

Por meio da análise da concepção de “novo” expressa nos escritos de Jorge Sanjines, cineasta boliviano integrante do *Nuevo Cine*, e da aproximação dessa concepção com a específica que fundamenta as vanguardas artísticas modernas, sustentarei ao longo deste artigo a hipótese de que o projeto cinematográfico desenvolvido por este cineasta e por seu grupo poderia mais proveitosamente ser examinado caso fosse trazida para a discussão a noção de “obra em movimento”.

Para realizar esse objetivo, mobilizarei reflexões desenvolvidas por Umberto Eco, em *Obra aberta*, de modo a comparar o convite para criar a obra

junto com o autor tal como ele é feito, de um lado, por alguns representantes da arte moderna realizadores de “obras em movimento” e, de outro, por Sanjines, cineasta fundador, em 1968, do Grupo Ukamau, que delineia nesse momento uma proposta de *cine junto al pueblo*. Portanto, sustentarei existirem afinidades entre a “estética cinematográfica”³ desenvolvida por Sanjines (Xavier, 1984: 9-10), pautada pela noção de *cine junto al pueblo*, e a categoria de “obra em movimento”, tal como proposta por Eco.

Deste modo, por meio da análise dos escritos de Sanjines selecionados, bem como do filme *El coraje del pueblo* (1971), me proponho a ensaiar um exame mais refinado sobre o *Nuevo Cine*, movimento que por tempos foi estudado de maneira redutora, sendo por vezes ignoradas as particularidades características dos artistas e dos movimentos cinematográficos tão distintos que coexistiram no interior das suas fronteiras. Essas particularidades em muitos estudos foram obliteradas em favor do signo homogeneizador do político, sob o qual foram abrigadas obras tão destoantes, sem demonstração de interesse pelos fundamentos responsáveis por nutrir essas variadas propostas de cinema. A noção de engajamento político é fundamental para a compreensão dos meios artísticos da virada da década de 1960 para a de 1970, mas este estabelecimento pelos próprios artistas e intelectuais de uma tarefa com conotações políticas a ser desempenhada por eles mesmos repousa sobre debates os mais variados, como, e estes são apenas alguns poucos exemplos, o relacionado às identidades nacionais, à cultura popular, ao estatuto da transparência na arte, ao embate tão antigo entre modernização e tradição.

De forma a localizar melhor o nosso personagem, tratemos de maneira bastante ligeira da sua trajetória até o início do seu envolvimento com a realização de filmes na Bolívia.

Jorge Sanjines, filho de uma família de classe média, nasceu em 1936, em La Paz. Na segunda metade da década de 1950, iniciou seus estudos superiores na Universidad Mayor de San Andrés, cursando Filosofia. Ao final dessa década, interessou-se por um curso sobre cinema que ocorreria em Concepción, no Chile, e seria ministrado pelo também boliviano Lisímaco Gutiérrez. Maco, como era apelidado, era um arquiteto amante de filmes que viu no oferecimento desse curso a oportunidade de dar vazão a essa paixão sua. Figura bastante atuante na região, ao redor de Maco consolidou-se um grupo de intelectuais progressistas dessa cidade chilena conhecida pelo nível de militância de seus habitantes e pelo seu tradicional engajamento nas lutas políticas locais

3. Mobilizo o conceito proposto por Ismail Xavier, definido pela correlação que realiza entre a teoria geral, definidora do que o cinema deveria ser, e a formulação mais específica de uma prática cinematográfica, asseguradora da capacidade do cinema ser o que se lhe é pedido, uma vez que, ao sê-lo, realizaria os propósitos de sua natureza. Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

e nacionais. Sanjines, em entrevista, atribuiu à sua amizade com Maco, nesse período, o amadurecimento de preocupações sociais que já carregava consigo. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 132-133).

Ao final desse curso de cinema em Concepción houve um concurso de roteiros. O prêmio consistiria na realização, sob direção do ganhador, mas em conjunto com os demais alunos, de um curta-metragem com dois minutos de duração inspirado no roteiro selecionado. Jorge Sanjines foi o vencedor, com sua história sobre um menino morador de rua que, ao invés de admirar as flores, come as que vê no parque, uma vez que sua situação de miséria o impossibilitava de enxergá-las como adornos. A trilha sonora do filme foi composta pela admirável cantora e poetisa chilena Violeta Parra, que vivia nessa época em Concepción e era amiga do grupo de Maco.

A película se perdeu com o passar do tempo, mas ela instigou em Jorge Sanjines o desejo de prosseguir com seus estudos sobre cinema, o que não seria possível de ocorrer na Bolívia. Ao passar por Santiago, de regresso ao seu país, Sanjines tomou conhecimento de que em alguns dias teria início um curso de cinema, com duração de dois anos, oferecido pelo Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile. Abandonou o curso de Filosofia na Bolívia e passou pelas enormes dificuldades de morar sozinho em um país estrangeiro. Trabalhou em diversos ofícios, de pedreiro de obras a cortador de resmas de papel, como forma de custear seus estudos e sua estadia em Santiago. Afirma que por meio dessa experiência pôde perceber as nuances da exploração dos trabalhadores e a angústia da fome, compreendendo-as como uma situação compartilhada pela maioria da população da América Latina. Ao retornar ao seu país o seu olhar havia mudado. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 135-137).

De volta à Bolívia, Sanjines ingressou no Instituto Cinematográfico Boliviano, órgão estatal criado, em 1953, pelo governo que assumiu o poder no país a partir da Revolução Nacional ocorrida em abril de 1952. Trabalhou, então, na realização de filmes documentários sobre a realidade boliviana, pautados no registro de momentos decisivos da mobilização popular crescente no período. Ainda sem existirem experiências cinematográficas vigorosas no país, foi nessa década e em torno do Instituto Cinematográfico que ganhou alento o grupo formado por Jorge Ruíz, um dos precursores da cinematografia boliviana, bem como um dos mais destacados documentaristas latino-americanos. Seus filmes sobre aspectos da cultura andina característica do seu país foram ganhando, com o passar dos anos, enorme reconhecimento internacional, e foi da cisão ocorrida no interior do grupo que Jorge Ruíz liderava que surgiu o Grupo Ukamau, do qual Sanjines foi o principal articulador.

Como é possível notar, a trajetória de Jorge Sanjines se confunde bastante com o próprio percurso de consolidação da produção cinematográfica na Bolívia. Consciente dessa sua posição de iniciador do cinema boliviano, Sanjines elaborou uma narrativa sobre a história do cinema em seu país, e nos escritos em que essa narrativa foi desenvolvida como temática central foi que com maior nitidez o cineasta sistematizou suas próprias concepções sobre cinema e sobre a função que deveria ser desempenhada pelos filmes que fossem realizados por artistas latino-americanos. Por este motivo, selecionei dois artigos que integram o livro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), todo ele composto por textos que ao longo do tempo foram sendo publicados por Sanjines e pelo Grupo Ukamau. Os artigos escolhidos foram: “La experiencia boliviana”, publicado em 1972, e “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia”, composto pela transcrição de extratos da fala proferida por Sanjines no XXXIII Congresso da Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), em 1978.

Antes de prosseguir, algumas considerações devem ser feitas. A minha análise dos artigos e do filme mencionados será guiada fundamentalmente pela identificação neles de um dos aspectos que considero como um dos mais significativos presentes na proposta de estética cinematográfica elaborada por Jorge Sanjines, a saber, a ênfase oferecida à participação popular não apenas na atuação nos filmes e na concepção das cenas, mas também a valorização dessa presença até mesmo na criação de uma estrutura fílmica compatível com as percepções de tempo e com as visões de mundo populares. Não desejo com isso dizer que nenhum outro elemento conformante do projeto de cinema sustentado por Sanjines será abordado, nem que assuntos tratados pelo cineasta em outros textos ou entrevistas que fazem parte da compilação serão irredutivelmente interditados. Apenas quero deixar estabelecida aqui a direção precisa do olhar que lançarei sobre os escritos de Sanjines, bem como sobre *El coraje del pueblo*. Além disso, sintetizo o objetivo norteador deste artigo, que até este ponto apenas foi esparsamente anunciado: aproximar a proposta de *cine junto al pueblo* concebida por Jorge Sanjines e o recurso conceitual de *obra em movimento* formulado por Umberto Eco, de modo a testar a compatibilidade entre os dois e a sugerir a pertinência da categoria definida por Eco para o exame da estética cinematográfica elaborada pelo cineasta boliviano. Do exame dos escritos selecionados me ocuparei a partir de agora.

Em “La experiencia boliviana”, Sanjines sustenta ter seguido dois caminhos o desenvolvimento do cinema na Bolívia: junto ao povo ou contra o povo. Em 1929, um longa-metragem mudo sobre uma lenda inca foi filmado no país. Depois de um hiato de duas décadas, o grupo pioneiro encabeçado por Jorge

Ruíz deu início, com a realização de seus documentários sonoros, à segunda experiência de cinema junto ao povo ocorrida no país. Com a separação de Oscar Sória do grupo de Ruíz, na virada da década de 1950 para a de 1960, e com a aproximação entre este roteirista e Sanjines, que recentemente havia retornado do Chile, teve origem a criação de uma nova equipe de cineastas que em pouco tempo, com o lançamento do seu primeiro longa-metragem em 1966, seria denominada Grupo Ukamau. Da formação desse grupo também fizeram parte como cinegrafista Antonio Eguino e como produtor Ricardo Rada. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 13-14).

Nestes anos Sanjines identifica a passagem de um cinema de lamento para um cinema de combate. E a motivação para essa passagem não poderia ser outra que não a percepção por parte do cineasta da miséria que circundava o país. Argumenta que por, nos princípios da década de 1960, ainda não existir o cinema revolucionário na América Latina, e também por conta do isolamento cultural em que viviam os bolivianos, a injustiça social flagrante ter sido o que despertou a solidariedade desses artistas provenientes da burguesia nacional. Sintetiza deste modo o lento processo de engajamento dos cineastas em um projeto de cinema revolucionário na Bolívia: “Es difícil establecer en qué momento los hombres se deciden por la revolución. Es un proceso. Sin embargo en Bolivia la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos minuto a minuto, y los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 14-16)”.

No trecho acima, portanto, Sanjines levanta uma questão de importância fundamental não apenas para o seu projeto cinematográfico particular, mas também para o de tantos outros artistas latino-americanos seus contemporâneos: a velha questão sempre reavivada de qual a função que deveria ser desempenhada pelos artistas e intelectuais em suas sociedades. E as respostas a essa pergunta tornavam-se cada vez mais urgentes num continente desmedido que simultaneamente assistia ao desabrochar de revoluções e a largas ondas de governos ditatoriais de caráter conservador; num tempo favorável às discussões sobre dependência e subdesenvolvimento, em que ganharam corpo as teorias terceiro-mundistas e tricontinentais; em países nos quais os temas da identidade nacional e da cultura popular voltavam a ser refrão, de modo a sustentar projetos de autonomia e liberação nacionais.

A partir de então, Jorge Sanjines trama uma narrativa em que o relato da evolução das propostas formuladas pelo Grupo Ukamau, que é feito por meio da exposição das transformações incorporadas filme após filme, inelutavelmente se confunde com o próprio desenvolvimento da cinematografia na Bolívia. O cineasta afirma que as primeiras películas do grupo mostravam a

pobreza, entretanto a miséria era melhor conhecida pelo povo que pelos cineastas. Seria necessária, de acordo com ele, a identificação precisa do grupo de espectadores a que seriam dirigidos os filmes, para que eles não caíssem no vazio e deixassem de conter propósito algum. A partir dessa escolha do público é que poderiam ser formuladas com maior precisão as perguntas norteadoras da prática cinematográfica que se quisesse realizar.

Como ao povo Sanjines desejava se dirigir, uma pergunta se impunha: o que interessa ao povo conhecer? A resposta não poderia ser a miséria, uma vez que ela era melhor conhecida pelo povo do que por ninguém. O que seria capaz de despertar o interesse popular seria o conhecimento de como e por que se produz a miséria, de quem a ocasiona, de como ela pode ser combatida, da história que é sistematicamente negada ao povo. Portanto, as causas deveriam ser enfocadas, não os efeitos imediatamente reconhecíveis. Se fossem exitosos na elaboração dessas respostas, os filmes poderiam ser oferecidos como armas para a luta contra o imperialismo e as classes dominantes, denominadas “ci-payismo nativo”. Residiria nessa transformação dos filmes em instrumento de luta e de conscientização a tarefa do cinema revolucionário. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 16-18).

Entretanto, quando da realização do primeiro longa-metragem pelo grupo, intitulado *Ukamau* (1966), feito com o apoio do Instituto Cinematográfico Boliviano, a pergunta do que o povo desejaria conhecer ainda não tinha sido formulada. O enorme sucesso de público atingido pelo filme não impediu a expulsão do grupo, pelo governo, do Instituto Cinematográfico. Teria sido esse imenso público que, segundo Sanjines, acabou por demandar uma resposta mais responsável por parte da equipe que agora começava a se denominar Grupo Ukamau. A tarefa mais urgente seria a denúncia da penetração imperialista, mas de modo que algo que era sentido pelo povo como abstração fosse representado concretamente. O tema escolhido para o segundo longa metragem, *Yawar Mallku* (*O sangue do condor*, 1969), foi o da esterilização forçada de populações andinas pelas Peace Corps estadunidenses. A denúncia lançada repercutiu na expulsão pelo governo boliviano, em 1971, dos funcionários dos Corpos da Paz presentes no país. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 18-19).

Mas Sanjines identifica em *Yawar Mallku* uma estrutura próxima à do cinema de ficção responsável pela criação de uma atmosfera de inverossimilhança. O aprisionamento nas formas convencionais não poderia ocorrer em filmes que se quisessem representantes do cinema revolucionário, uma vez que as formas carregariam consigo conteúdos ideológicos capazes de trair a boa vontade do cineasta. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 22-23). A chave para a

elaboração de uma estrutura fílmica compatível com os objetivos deste cinema comprometido residiria naquele que julgo ser o principal aspecto em torno do qual a estética cinematográfica proposta por Sanjines foi estruturada: a comunicabilidade com o povo por meio da inauguração de uma relação dialética entre a obra e esse público específico.

O estabelecimento da comunicabilidade como objetivo do cinema revolucionário auxiliaria, de acordo com Sanjines, a “formação da consciência” nos espectadores, bem como resguardaria os filmes que fossem realizados a partir dessa relação dialética entre obra e povo do erro tão comum cometido pelos artistas que buscavam uma maior penetração nas camadas populares de tratá-las com paternalismo e de apenas verticalmente associarem-se a elas. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 21). O relato que o cineasta nos oferece da experiência de filmagem de *Ukamau* é revelador das opções que ao longo do tempo foram sendo feitas pelo grupo, quanto ao projeto de cinema que começava a ser delineado.

Ao chegarem à longínqua comunidade de Kaata a equipe recebeu uma acolhida nem um pouco entusiasmada, apesar de já ter sido combinada previamente com o chefe do grupo a vinda dos artistas à localidade para a gravação de um filme. A hostilidade dos habitantes com o passar dos dias apenas cresceu, piorando com os boatos difundidos por moradores da comunidade vizinha de Charazani, formada por intermediários, ex-latifundiários e proprietários de transportes e de minas, de que os cineastas seriam comunistas infiltrados que chegaram ali para roubar os camponeses e assassiná-los. Nos últimos momentos antes da definitiva expulsão, a equipe teve a ideia de pedir para que fosse lida nas folhas de coca, pelo mestre de cerimônias local, a sorte do grupo, e se eles estariam ali com boas ou más intenções. Para a alegria dos cineastas, as folhas mostraram que a permanência deles na comunidade era positiva.

Ao abandonarem os esquemas característicos da sociedade burguesa, segundo Sanjines, perceberam que a mobilização de um homem influente pouco significado tinha em uma comunidade pautada pelos interesses coletivos. O pedido pela cerimônia de leitura da sorte possibilitava essa participação coletiva nas decisões concernentes aos habitantes de Kaata, e tornava notório para os cineastas que as suas próximas experiências cinematográficas deveriam estabelecer esse diálogo com as interpretações de mundo características das populações com as quais desejassem futuramente realizar seus filmes. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 21-31).

De mãos dadas com a tarefa de comunicação com o povo por meio dos filmes foi configurando-se na filmagem de *El coraje del pueblo* (1971) uma prática popular coletiva de realização fílmica. Não seria suficiente agora apenas

a participação de membros de comunidades andinas como atores nos filmes, e não mais bastaria que as películas enfocassem temas extraídos da realidade dessas populações. Tratava-se de delinear uma nova estrutura fílmica que favorecesse a comunicabilidade com esse setor social específico. Para tanto, os acontecimentos sobre os quais os filmes tratariam deveriam ser discutidos com suas próprias testemunhas nos lugares em que o fato ocorreu, de modo a conferir à película a irrefutabilidade documental, em vez de inverossimilhança. Os protagonistas, ademais, deveriam também ser testemunhas, de modo que no momento da gravação das imagens fosse desencadeado um *pathos* coletivo. A câmera, deste modo, deveria adotar o ponto de vista dos participantes para que fosse capaz de capturar cenas que não se repetiriam, uma vez que haviam surgido da recordação e da reencenação pelo povo de situações das quais foram vítimas e agentes históricos no passado.

Seguindo estes preceitos, extraídos pelos membros do Grupo Ukamau da própria experiência de filmagem das películas, foi realizado *El coraje del pueblo*. O filme enfoca um entre os tantos massacres que foram sendo perpetrados sobre os trabalhadores das minas na Bolívia ao longo de décadas: o massacre conhecido como *Noche de San Juan*, ocorrido em 1967, e que teve como resultado o assassinato, pelo Exército, de trabalhadores das minas situadas na região de Catavi.

Grande parte do filme é dedicada à reconstituição ficcional, por meio dos relatos dos sobreviventes e da pesquisa documental, da situação de miséria e de repressão em que esses trabalhadores viviam no período que antecedeu ao massacre. Assistimos a várias sequências destinadas cada uma ao tratamento de um aspecto específico desse ambiente opressivo característico da região mineira: o relato pessoal de Domitila de Chungara,⁴ a reivindicação das mulheres pela ajuda do dono da mercearia local, a cuja recusa respondem com uma greve de fome, o questionamento feito pelos mineiros ao gerente da mina Siglo XX de onde estariam os trabalhadores desaparecidos, as reuniões clandestinas dos mineiros, nas quais o apoio à guerrilha liderada por Ernesto Guevara de la Sierna no interior boliviano durante aquele período com o tempo fica mais e mais nítido, as torturas e assassinatos de trabalhadores suspeitos de “subversão”, a ida de universitários para a região como forma de apoio à luta dos mineiros, o relato de um soldado que não foi capaz de disparar contra trabalhadores. Até que, por fim, o filme reconstitui a noite do massacre, ocorrido durante os festejos em comemoração ao dia de São João. À intensidade do choro das mu-

4. No período posterior de filmagem de *El coraje Del pueblo*, Domitila de Chungara tornou-se uma figura bastante conhecida no cenário político boliviano e latino-americano, tanto pela sua nomeação à vicepresidência pela Frente Revolucionario de Izquierda (FRI) nas eleições de 1978, quanto pela publicação, nesse mesmo ano, do livro baseado em seu relato, “*Si me permiten hablar*”. *Testimonio de Domitila*.

lheres, que sofrem pelos seus mortos, somente se equipara o som das sirenes das ambulâncias que chegam para buscar os corpos. Ao final, é dada uma lista com o nome dos responsáveis do governo, do Exército e da empresa mineira por essas mortes.

Apesar de essas sequências serem elaboradas por reconstituições ficcionais, a preocupação com a fidedignidade do relato é patente, até mesmo deixando o espectador desavisado inseguro quanto à fronteira entre a documentação e a reconstituição ficcional. Tal transparência é obtida no filme pelo recurso aos testemunhos dos trabalhadores que sobreviveram ao massacre, pela mobilização dessas testemunhas como atores nos filme, que desempenham nele o papel de si mesmos, pela voz *over* do narrador que introduz a parte do filme destinada à denúncia do ocorrido *Noche de San Juan*, à explicação dos antecedentes que culminaram nesse massacre e à identificação dos responsáveis.

Além disso, a sequência que abre *El coraje del pueblo* e a que o encerra acabam por situá-lo nos marcos de uma estrutura narrativa circular. Na sequência inicial é reencenada para o espectador uma outra matança, ocorrida em 1942, conhecida como o massacre de Catavi, na qual se fazem presentes apenas três personagens: o Exército, a massa do povo e o vento que corre forte, como que anunciando a dramaticidade do que está prestes a acontecer.

Vento que receberá as balas do soldado desertor, que se recusa a atirar contra os trabalhadores na *Noche de San Juan*.

Ao fim desta sequência, o narrador em voz *over* apresenta os responsáveis pelo assassinato de quatrocentos trabalhadores no massacre de Catavi, e lista em ordem cronológica acontecimentos semelhantes, até que chega ao ano de 1967, com a *Noche de San Juan*, que se define como o tema principal tratado pelo filme.

Já na cena que encerra o longa-metragem assistimos a uma multidão de trabalhadores que se manifestam, gritam palavras de ordem, reivindicam direitos, que se assemelha bastante à multidão da sequência de abertura. O cenário árido é o mesmo. Empunham a mesma bandeira tricolor boliviana. Além disso, o vento novamente desempenha um papel de destaque, ao juntar o seu som estridente aos gritos de protesto. Mas a trilha sonora contribui para conferir à cena o seu tom jubiloso.

Por fim, um letreiro encerra o filme: “El pueblo luchara hasta la victoria”.

Os trabalhadores da região de Catavi, em conformidade com a análise que vem sendo feita dos escritos de Jorge Sanjines, foram incorporados à realização do filme de várias maneiras: com suas memórias, sua atuação como personagens, com as correções que fizeram no roteiro. Além disso, a própria

estrutura narrativa circular concorre por deixar o filme aberto à incorporação de novas conquistas alcançadas a partir da mobilização organizada desses mineiros – ou à denúncia e acusação dos culpados de novos massacres que por infortúnio ocorressem.

O que foi dito abriu espaço para a exploração de outro tema, a saber, o da reflexão mais aprofundada pelo cineasta sobre a incorporação do fenômeno emocional à realização fílmica, bem como para o tratamento de mais uma reconfiguração dos princípios norteadores da produção cinematográfica de Sanjines. A afetividade passou a ser compreendida, então, como meio privilegiado para o despertar do impulso atávico de solidariedade de grupo e para a provocação de uma consciência mais profunda. Sem essa interrelação com o povo, os conteúdos revolucionários teriam seu conteúdo esvaziado. A procura por uma linguagem e por uma estrutura comunicáveis deveria, portanto, originar-se da captação respeitosa da cultura popular dinâmica produzida pelo povo, da apropriação do que Sanjines chama de “as estruturas mentais e ritmos internos do povo”. E pela análise que propõe do seu país, a maioria da população boliviana conceberia sua relação com os demais a partir de “estruturas culturais e mentais de integração e reciprocidade”, sendo de valor inestimável para o entendimento dos grupos étnicos andinos as noções de grupo e de coletividade (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 22-26), ao que corresponde o fato de no longa-metragem *El coraje del pueblo* não serem construídas personagens individuais, mas coletivas.

A ideia de estabelecimento de uma comunicabilidade com o povo, portanto, que vagarosamente foi sendo esboçada por Jorge Sanjines a partir das próprias experiências cinematográficas empreendidas pelo Grupo Ukamau, serviu como convite irrefutável às personagens populares com as quais trabalhava para que atuassem criativamente em todo o processo de realização dos filmes. Por este motivo, o projeto cinematográfico defendido pelo grupo estimulava a produção de “obras em movimento”. Sobre elas trataremos posteriormente de maneira mais esmiuçada, mas as “obras em movimento”, de acordo com a definição proposta por Umberto Eco, seriam uma categoria mais restrita de “obras abertas” caracterizada pela sua “capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas” (Eco, 1969: 51). Mas apesar dessa possibilidade aberta às intervenções pessoais, ainda assim essa intervenção deveria ser orientada pelo mundo desejado pelo autor, caso contrário, seriam “catálogos do caos” ao invés de obras. Sendo assim, elas mais precisamente poderiam ser definidas pelo chamado que lançam para a feitura da obra *junto* com o autor. (Eco, 1969: 51-63). Retornemos agora ao exame dos escritos de Sanjines.

A análise de uma das seções de “Antecedentes históricos del cine social en Bolivia” corresponde de maneira mais imediata aos objetivos deste ensaio. As reflexões desenvolvidas por Jorge Sanjines no tópico “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario”, além de não destoarem do ponto atingido pela discussão até aqui acumulada, o que poderia funcionar como fator de dispersão, contribuem para a complexificação do argumento que comecei a esboçar no parágrafo anterior.

Neste texto Sanjines sustenta a ideia de realização, pelo cinema comprometido socialmente, de obras coletivas, que teriam sua forma determinada pela participação, atuação e criação direta do povo. A vida, deste modo, poderia ser expressa nessas criações com toda a sua verdade. Como consequência, essas obras não mais comportariam a figura do herói individual. Assim como a revolução é coletiva, afirma o cineasta, o cinema revolucionário deveria ser coletivo. As massas deveriam protagonizar os filmes que se pretendessem revolucionários, de modo a despertar sentimentos de solidariedade que impulsionassem ações concretas em favor de mudanças sociais benéficas às camadas populares. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 58-61).

A integração das comunidades com as quais os cineastas filmavam ao processo criativo de realização dos filmes, como sugeriu a análise que fiz parágrafos acima de *El coraje del pueblo*, implicava mudanças formais de extrema importância para o resultado final das suas obras. Como já foi dito, o herói individual perdia completamente o seu espaço neste tipo de filme proposto pelo Grupo Ukamau, ao passo que o protagonista coletivo adquiria destaque. O motivo para essa mudança era a busca por uma coerência ideológica entre as opções políticas dos cineastas e a estrutura fílmica que por eles seria trabalhada, e havia sido impulsionado pela observação dessa característica essencial da cultura índia americana que era a dessas populações se conceberem antes de tudo como membros de um grupo que como indivíduos isolados. Além disso, era interdita a utilização de primeiros planos nos filmes, uma vez que a artificialidade dos cortes impostos por este plano servia de entrave para um enfoque da câmera que chamasse o espectador à participação. Sendo assim, o movimento da câmera deveria servir apenas aos pontos de vista e às necessidades dramáticas do espectador. (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 63-66). Sobre as mudanças da forma fílmica propostas a partir da incorporação de elementos da cultura popular andina, Sanjines afirma:

En el arte revolucionario encontraremos siempre la marca del estilo de un pueblo y el aliento de una cultura popular que comprende a un conjunto de hombres con su particular manera de pensar y concebir la realidad y de amar la vida. Su meta es la verdad por intermedio de la belleza, y esto se diferencia del arte burgués que persigue la belleza aun a costa de la mentira.

¡La observación e incorporación de la cultura popular permitirá elaborar con total plenitud el lenguaje del arte liberador! (Sanjines, Grupo Ukamau, 1979: 66).

O esforço cada vez mais consciente de aproximação do “povo” em relação ao projeto cinematográfico que vinha sendo formulado por Jorge Sanjines e pelo Grupo Ukamau, bastante evidenciável na realização de *El coraje del pueblo*, foi responsável pelo delineamento de uma proposta que, por meio do retorno reflexivo e crítico às experiências de filmagem nos escritos que condensavam o modelo de cinema defendido pelo grupo, redundou na proposição de obras, que, com o acúmulo dessas experiências, poderiam ser definidas, nesse exercício analítico que vem sendo o presente estudo, como “obras em movimento”. Como forma de melhor estruturar este argumento que sustento, analisemos alguns aspectos imprescindíveis para a definição deste recurso conceitual formulado por Umberto Eco.

Retomando a definição das “obras abertas”, até agora apenas esboçada, Eco afirma o caráter aberto de toda e qualquer obra de arte, uma vez que suscitam leituras possíveis que levam a obra a reviver uma execução pessoal atrelada a cada uma dessas interpretações. (Eco, 1969: 57-66). O que foi dito abre as vias para a distinção, pelo filósofo italiano, entre uma abertura que seria fundamental a toda obra de arte e outra que ele denomina “abertura de segundo grau”. Enquanto a primeira estaria referida à multiplicidade de interpretações incitadas pelas obras bem sucedidas realizadas em todos os tempos, a segunda refletiria um projeto da arte contemporânea de estímulo ao crescimento e à multiplicação das significações possíveis das mensagens artísticas. A intenção que essa “obra em movimento” contemporânea buscava realizar era a de ser plurívoca, a de que cada mensagem comunicada fosse fruída a cada vez de modo diverso por si só, e não, como ocorre na obras que comportam a abertura fundamental, que a mensagem unívoca que comunicam pudesse ser fruída de modo sempre renovado. (Eco, 1969: 91-92). Do seguinte modo Eco revela as implicações da investigação sobre a poética contemporânea da “obra em movimento” que ele desenvolve nos ensaios que compõem o seu livro:

Perguntamo-nos então se a arte contemporânea, acostumando-se à contínua ruptura dos modelos e dos esquemas – escolhendo para modelo e esquema a efemeridade dos modelos e dos esquemas [...] – não poderia representar um instrumento pedagógico com funções libertadoras; e neste caso seu discurso iria além do nível do gosto e das estruturas estéticas, para inserir-se num contexto mais amplo, e indicar ao homem moderno uma possibilidade de recuperação e autonomia. (Eco, 1969: 148).

Justamente este se esboça como ponto de aproximação entre a discussão desenvolvida por Umberto Eco e a proposta de um *cine junto al pueblo* for-

mulada por Jorge Sanjines. A poética em defesa da qual Sanjines se lança nos escritos analisados funda-se no convite à participação do espectador na composição criativa da obra, não apenas oferecendo a ele o papel de articulador de interpretações emergidas da obra plurívoca. O chamado direcionado a um público bastante específico que Sanjines incorpora à sua estética cinematográfica possui um caráter mais material, uma vez que estimulava o contato humano e derivava dele. No projeto de um *cine junto al pueblo* a relação produção-obra-fruição, possibilitadora do enfoque da obra de arte como sistema de relações, como estrutura, descia do plano elevado da abstração e era colocada ao nível do chão. Cada um desses aspectos componentes da relação abria-se à presença material de expoentes das camadas populares: na produção dos filmes, o “povo” exercia a função de ator, sugeria assuntos, discutia com os cineastas os locais de filmagem, relatava suas memórias sobre os acontecimentos dos quais foram protagonistas e sobre elas, sobre a reconstrução desses acontecimentos, a elaboração criativa do filme se dava; as obras estavam pautadas na visão de mundo e na concepção temporal características das comunidades andinas com as quais o Grupo Ukamau filmava, tendo sido elas apropriadas para a formulação de uma estrutura fílmica compatível com os valores coletivos dessas populações; os filmes, cuja própria realização já tinha sido orientada pelo objetivo de estabelecer a comunicabilidade com o “povo”, eram exibidos para as comunidades que da filmagem dele participaram e as sugestões que daí surgiam eram posteriormente incorporadas, além de que os filmes do Grupo Ukamau eram reproduzidos em sindicatos, sedes de movimentos sociais e políticos, em exposições itinerantes pelo interior do país. A proposta era não apenas fazer uma obra artística para o “povo”, mas a partir das concepções do “povo” e junto a ele.

Do laboratório que eram as filmagens dos longas-metragens do Grupo Ukamau é que surgiram e puderam ser melhor delineadas as principais concepções sobre a natureza cinematográfica e sobre qual deveria ser a função do cinema características da estética cinematográfica orientadora do projeto do grupo. A compreensão de que o cinema deveria servir como instrumento de “conscientização do povo”, de exposição do modo pelo qual o imperialismo operava no país; a sugestão de uma arte que fosse capaz de estabelecer uma comunicabilidade profícua com os setores populares aos quais se dirigia, que por meio dessa comunicabilidade se aproximasse da verdade e da vida; um projeto cinematográfico que integrasse os esquemas de pensamento e os valores coletivos característicos dos povos andinos, que trouxesse esse povo boliviano para o interior do processo criativo dos filmes: essas são as faces da estética

cinematográfica concebida por Sanjines que permitem aproximá-la à poética da “obra em movimento”.

A proposta de realização dos filmes pelo grupo estabelecia mecanismos de abertura da obra em cada uma das suas etapas, da criação ao consumo, e fazia da pluralidade de interpretações possíveis despertadas pelas mensagens da obra, das sugestões emanadas dessas mensagens e que deveriam ser completadas pelo espectador, mais do que operações cognitivas, investidas práticas do público na composição da obra. O propósito disso era justamente possibilitar o retorno da obra à realidade social, a assunção da relação intrínseca existente entre obra e sociedade de modo a fundamentar a mobilização da obra de arte como instrumento de intervenção social e política. Sendo assim, a proposta de um *cine junto al pueblo* idealizada por Jorge Sanjines cumpriu a possibilidade aberta pela arte contemporânea que indicou Umberto Eco no trecho transcrito há alguns parágrafos: ao abandonar os esquemas, a “obra em movimento” tornava-se capaz de funcionar como “instrumento pedagógico com funções libertadoras” e de auxiliar o homem moderno na sua busca pela autonomia. Lida de modo mais consonante com os propósitos de Sanjines a última sentença poderia ser transformada nesta que se segue: ao abandonar os “modelos individualistas burgueses”, o projeto de realização de um *cine junto al pueblo* dava luz a “obras em movimento” que carregavam consigo como marca de nascença o desejo de sua própria transformação em instrumento garantidor da comunicabilidade entre criadores, obra e povo, bem como em arma auxiliadora do povo boliviano e da população latino-americana na sua luta pela liberação do continente.

Referências bibliográficas

- Dávila, I. (2013). O conceito de ‘novidade’ no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. *Estudos Históricos*, 26 (51), 173-192. Rio de Janeiro.
- Eco, U. (1969). *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- King, J. (1997). Andean images: Bolivia, Ecuador and Peru. In M. Martin (ed.), *New Latin American Cinema. Volume two. Studies of national cinemas* (pp. 483-504), Detroit: Wayne State University Press.
- Martin, M. (ed.) (1997). *New Latin American Cinema. Volume one. Theory, practices and transcontinental articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Paranaguá, P. (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Sanjines, J. & Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Bogotá, Buenos Aires, Madri, México: Siglo Veintiuno Ediciones. Disponível em: <http://cineliteraturaundav.blogspot.com.br/2017/04/teoria-y-practica-de-un-cine-junto-al.html>

Xavier, I. (1984). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Filmografia

El coraje del pueblo (1971), de Jorge Sanjines.

Ukamau (1966), de Jorge Sanjines.

Yawar Mallku (1969), de Jorge Sanjines.