

O MOVIMENTO OPERÁRIO NO CINEMA CHILENO DESDE O EXÍLIO

THE WORKERS MOVEMENT IN CHILEAN CINEMA

Julia Gonçalves Declie Fagioli¹

RESUMO Propomos, neste artigo, uma leitura do filme *Los puños frente al canón*, recém disponibilizado no acervo digital da Cineteca Universidad del Chile, que remete à constituição do movimento operário chileno a partir da retomada dos arquivos. Realizado em 1975, o documentário dirigido por Orlando Lubbert e Gastón Ancelovici permaneceu inacessível durante muitos anos, foi restaurado e exibido no Chile em 2010 e tornou-se acessível online em 2020. De maneira geral, o filme conta a história dos surgimento e desenvolvimento do movimento operário chileno através da montagem das imagens de arquivo. Buscamos refletir, ainda, sobre o retorno a esse movimento durante os anos da ditadura, por parte dos diretores, no período em que estavam submetidos ao exílio.

PALAVRAS-CHAVE Documentário; arquivo; exílio; movimento operário; Chile.

ABSTRACT *In this article, we propose a reading of the film *Los puños Frente al canón*, recently made available in the digital collection of the Cineteca Universidad del Chile, which refers to the constitution of the Chilean labor movement from the retake of the archives. Filmed in 1975, the documentary directed by Orlando Lubbert and Gastón Ancelovici remained inaccessible for many years, was restored and shown in Chile in 2010 and became accessible online in 2020. Overall, the film tells the story of its emergence and development of the Chilean worker's movement through the montage of archival images. We also seek to reflect on the return to this movement during the years of the dictatorship, by the directors, during the period in which they were subjected to exile.*

KEYWORDS *Documentary; archiv; exile; worker's movement; Chile.*

¹ Pesquisadora em estágio Pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora e doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

[...] o exílio e a tristeza andam sempre de mãos dadas,
mas é preciso lutar para converter a negatividade do exílio
em uma nova visão da realidade, uma realidade
baseada em valores e não em desvalores.
(Julio Cortázar)

INTRODUÇÃO

Realizado em 1975 e exibido no mesmo ano no Festival Internacional de Cinema de Berlim, *Los puños frente al cañon* (Orlando Lubbert e Gastón Ancelovici) permaneceu inacessível durante muitos anos, tendo estreado oficialmente no Chile apenas em 2010, ainda que tenha circulado clandestinamente nos anos 1980. Somente em 2020 foi disponibilizado em amplo acesso pela *Cineteca Universidad de Chile*.² De maneira geral, o filme conta a história do surgimento e desenvolvimento do movimento operário Chileno através da montagem das imagens de arquivo. Foi iniciado no Chile em 1968 e finalizado na Alemanha, no período em que os realizadores estavam exilados. De acordo com Luis Horta, diretor da *Cineteca*, o filme, após ser recuperado, circulou em diferentes localidades do território Chileno, para somente depois ser disponibilizado no acervo, junto a outras 450 obras (HORTA apud ESPINOSA; LÜBBERT, 2020).

O Chile tem uma vasta produção documental do período em que a maior parte dos artistas foram exilados, após o golpe militar de 1973 (MOUESCA, 1988). A *Cineteca Universidad de Chile* foi a primeira cinemateca do país, fundada por um grupo de jovens cinéfilos em 1961, após a criação do *Cine Club Universitario*. Nos anos 1960 se tornou o mais importante centro de documentação de difusão do cinema chileno, sob a direção do realizador e montador Pedro Chaskel. Em 11 de setembro de 1973 a cinemateca foi invadida pelas autoridades militares e fechada. As atividades retornaram apenas em 2008, desenvolvendo um trabalho agora não só de documentação, mas de recuperação de seu arquivo.³

Várias obras passaram muitos anos sem possibilidade de exibição no país, o que tem como consequência uma falta de conhecimento da realidade que buscaram retratar, como podemos perceber na reação dos jovens que assistem à *Batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975/76/79), documentada por Patricio Guzmán em *Chile, Memória Obstínada* (1997), perplexos por não conhecerem sua própria história. Ao disponibilizar um acervo digital, a *Cineteca* realiza um esforço contra o apagamento da história e da memória do Chile. Num espectro mais amplo, que remete à América Latina de um modo geral, Patricio Guzmán (2017) afirma que há um imaginário da medição do tempo no continente, com referência

2 O filme está disponível para visualização no sítio: <http://cinotecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/4561>.

3 Informações disponíveis em: <http://collectiveaccess.cinotecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/About/Index>.

a acontecimentos históricos, como golpes de Estado, revoluções, terremotos, guerras civis, dentre outros. Por outro lado, há uma tentativa sistemática de apagamento desse imaginário, uma vez que, para além de períodos ditatoriais, “a América Latina é um dos continentes em que são perdidos anualmente mais negativos cinematográficos” (GUZMÁN, 2017, p. 115). Contexto que intensifica a necessidade e a dificuldade de se ampliar a preservação e acesso às imagens e filmes, a exemplo do que ocorre hoje na Cinemateca Brasileira.

Interessa-nos, particularmente, a seção “*Cine Chileno Del Exilio*”, pois trata-se de um modo de dar visibilidade a filmes que passaram muito tempo na clandestinidade, obras invisíveis em determinados lapsos temporais, a que hoje temos acesso. Sobre esse propósito, e sua tarefa de dar livre acesso aos filmes, há um esclarecimento no site da *Cineteca*:

Por que os filmes históricos são tão difíceis de acessar? Por que os arquivos do Chile só esperam que as pessoas venham até eles, e não são eles que abordam as pessoas? Por que em vez de um filme ser exibido no cinema, não fazemos cinquenta filmes chilenos simultaneamente? (CINETECA UNIVERSIDAD DEL CHILE, s/d, tradução nossa)

A resposta a essas perguntas é, justamente, o acesso, não só ao passado, de modo amplo, mas à história audiovisual do país:

Propõe a articulação entre os meios tecnológicos contemporâneos e nosso patrimônio audiovisual. *Cinetecavirtual.uchile.cl* é uma forma de aceder ao nosso acervo cinematográfico de forma plural e aberta, atraindo públicos que geralmente desconhecem a existência de peças audiovisuais do patrimônio local. Neste site você encontrará uma parte importante da história audiovisual do país. (CINETECA UNIVERSIDAD DEL CHILE, s/d, tradução nossa)

Eduardo Morettin (2015) assinala que desde os primórdios da história do cinema há discussões em torno da importância dos arquivos fílmicos, da produção de um testemunho de época e da garantia de que aqueles registros estariam guardados para o futuro. O autor reitera que a constituição dos arquivos fílmicos seria uma dimensão patrimonial do cinema. Numa abordagem semelhante, Catherine Russel (2018) afirma que o arquivo, como uma forma de transmissão, oferece um meio único de exibição e acesso à memória histórica, implicando diretamente na maneira como a cultura histórica é imaginada.

Diante dessa possibilidade de investigar o acervo da cinemateca, propomos um olhar para a constituição do movimento operário chileno a partir da retomada dos arquivos em *Los puños frente al canón*. Buscamos refletir, especificamente, sobre a importância do gesto dos diretores Orlando Lübbert e Gastón Ancelovici, que retornam à história do movimento no período em que estavam exilados em decorrência da ditadura militar.

MONTAGEM DOS ARQUIVOS E REELABORAÇÃO HISTÓRICA DURANTE O EXÍLIO

Em 1970, com o início da Unidade Popular, os cineastas chilenos escreveram o Manifesto dos Cineastas da Unidade Popular, no qual se comprometeram com a tarefa da libertação nacional e da construção do socialismo, resgatando valores da identidade cultural e

política. Entre outras afirmações, declararam que os cineastas deveriam ser comprometidos com o fenômeno político e social do seu povo e que o cinema chileno deveria ser uma arte revolucionária (CINECHILE, 1970). Entretanto, na primavera de 1973, o golpe militar interrompe o avanço do socialismo e, assim, altera também a forma de fazer cinema. Além das milhares de pessoas mortas, muitas foram presas e torturadas. Sobre o período, a pesquisadora Jacqueline Mouesca (1988) afirma que uma lápide caiu sobre a vida cultural chilena. Com a morte do professor e diretor de teatro Victor Jara, em 16 de setembro de 1973. Logo após o início do regime militar, avançaram a censura e as proibições. Mouesca relata que, naqueles dias, foram realizados registros que dariam a volta ao mundo: “grupos de soldados queimando livros. Era, para os olhos consternados de milhões de pessoas no mundo, a imagem clássica do fascismo e sua vocação de destruição cultural” (MOUESCA, 1988, p. 137, tradução nossa). Os soldados queimaram livros e, em visita à Chile Films,⁴ queimaram também toda película encontrada que contivesse “material progressista e esquerdista”, segundo Marcos Llona (apud MOUESCA, 1988, p. 137, tradução nossa), funcionário da instituição. Foram queimados todos os cinejornais filmados de 1954 em diante, tal como a visita de Fidel Castro ao Chile em 1971, dentre outras relíquias. O cinema de ficção chileno também foi destruído “por via das dúvidas”, além dos laboratórios, sob o pretexto de estarem em busca de armas.

Com isso, tanto o cinema quanto as outras artes passaram por um exílio em massa de seus artistas e intelectuais. Contudo, Mouesca (1988) chama atenção para o fato de que o exílio não os emudeceu, pelo contrário: “O exílio teve, desse ponto de vista, um efeito fecundante, vitalizador” (MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa). O período se tornou uma possibilidade aos artistas chilenos de refletir sobre seu país, com o imposto distanciamento, algo que não seria possível se lá estivessem durante a ditadura. Assim, “o exílio cria um tempo e espaço diferentes. Altera uma certa memória imediata do evento, mas faz com que se compreenda melhor as grandes características da experiência em sua duração” (ABARZÚA, 1979 apud MOUESCA, 1988, p. 140, tradução nossa). O lugar que foi deixado pelo exilado e aquilo que lá acontece acaba por ganhar um novo sentido. Além disso, a distância forçada faz com que os exilados se sintam, ao mesmo tempo, afetados e impotentes diante das injustiças cometidas e do regime repressor e, assim, o cinema torna-se uma ferramenta de denúncia.

A partir de uma perspectiva totalmente distinta, o intelectual palestino Edward Said (2003) afirma que o exílio é uma fratura incurável entre uma pessoa e sua terra natal, algo que faz com que ela carregue uma tristeza essencial impossível de se superar. Segundo o autor, ao ser separado de sua terra natal, o exilado é separado também de suas raízes, de seu passado, o que faz com que o seu estado de ser seja descontínuo. Por essa razão, “grande parte da vida de um exilado é ocupada em ocupar a perda desorientadora, criando um novo

4 Empresa estatal de cinema chileno criada em 1942 e privatizada durante a ditadura de Augusto Pinochet.

mundo para governar” (SAID, 2003, p. 54). Talvez este seja um fator essencial que leva essas pessoas a se tornarem romancistas, intelectuais ou ativistas políticos.

A produção cinematográfica do exílio, documental em sua maioria, inaugura o testemunho na produção chilena, pois o exilado sente uma necessidade de contar sua tragédia, abordando, ao mesmo tempo, a história política e cultural. Zuzana M. Pick, ao tratar do desenvolvimento do documentário chileno, avalia o período:

Embora o exílio fosse marcar uma ruptura no desenvolvimento do cinema nacional, o trabalho de cineastas radicados em muitos países do mundo afirmou sua continuidade com essa tradição criativa e comprometida. A riqueza e variedade das modalidades de pesquisa de realidade que o cinema documentário realizado pelos cineastas chilenos no exílio reconstrói nasce da experiência cinematográfica do passado e é determinada por um processo político que marcou mais de uma geração de artistas e criadores chilenos (PICK, 1984, p. 34, tradução nossa).

O período do exílio, que, segundo Pick, foi de 1973 a 1983,⁵ foi o mais produtivo do cinema chileno, com 178 filmes, ao todo. Dentre eles, destacam-se *Los puños frente al canón* (Lübbert e Ancelovici, 1975) e a trilogia *A batalha do Chile* (Guzmán, 1975, 1976, 1979), ambos finalizados no exílio. O primeiro trata da história do movimento operário no país através de narrações, entrevistas e material de arquivo. Já a trilogia de Guzmán trata – a partir de diversos ângulos – da história política do Chile, desde a chegada da Unidade Popular ao poder, com a eleição de Salvador Allende, até o golpe militar de 1973 e suas consequências.

Além de se tratar de um período de forte repressão política, como assinala Zuzana M. Pick (1984), o engajamento político é uma característica fundamental do documentário latino-americano:

Na América Latina, o documentário foi proposto como um instrumento indispensável para a tomada de consciência política. É por isso que, em nosso continente, os documentaristas não se limitaram a registrar em imagens o exotismo de rostos e paisagens. O compromisso social dos cineastas, ligado a uma atitude militante, transformou o cinema documental em um campo de experimentação de modalidades estéticas e narrativas. Assim, a busca constante de formas que permitam desvendar a realidade, o modo de filmar a história e a valorização dialética da experiência individual e coletiva não correspondem a abordagens que vão além da especulação sobre a forma cinematográfica (PICK, 1984, p. 34, tradução nossa).

Havia, portanto, uma preocupação e um compromisso dos cineastas que perpassava todo o continente, não apenas de filmar a história, mas de como filmá-la e de contá-la através do cinema. Quando desenvolve sua teoria do conhecimento e do progresso, Walter Benjamin (2009) afirma que todo fato histórico apresentado dialeticamente se torna um campo de forças, “no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história

5 É importante ressaltar que alguns cineastas apenas retornaram definitivamente ao Chile após o fim da ditadura, em 1990.

posterior. Ele se transforma nesse campo de forças quando a atualidade penetra nele. E o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira” (BENJAMIN, 2009, p. 512).

Ao retomar a história do surgimento do movimento operário, desde o fim do século XIX até o início dos anos 1930, Gaston Ancelovici (1945-2017) e Orlando Lübbert (1945-) produzem uma relação entre os tempos, entre o momento da ditadura de Augusto Pinochet, que estão vivendo, na condição de exilados, e o tempo das imagens de arquivo utilizadas no filme. A perspectiva dos diretores sobre os fatos históricos abordados é delimitada pelo momento histórico que atravessam e, de maneira muito particular, pelo lugar que estão; afetados pela perda desorientadora gerada pelo exílio. O exílio intensifica a dificuldade de se vislumbrar a história posterior dos fatos, tornando fundamental recuperar as imagens, montá-las, dar visibilidade às histórias negligenciadas, para que o momento presente também não seja esquecido no futuro. Para Benjamin, a história é inacabada e pode ser alterada pela rememoração. Portanto, um momento de opressão e violência contra a classe operária, tal como nos anos da ditadura no Chile, poderia ser mais bem compreendido – e, talvez, até combatido – a partir de uma outra percepção da história dessa classe, de seu surgimento, sua constituição. Nessa perspectiva, uma imagem só pode ser apreendida no presente a partir da capacidade de compreensão daquele tempo. Algo que Benjamin denominou o “agora da cognoscibilidade”, que seria como um momento de despertar de um sonho, um momento de ruptura (BENJAMIN, 1994).

Esse conhecimento não se dá de maneira completa, mas apenas em lampejos. Trata-se de uma tarefa do historiador, que neste caso se estende ao cineasta que trabalha com as imagens de arquivo, tomando a montagem como método de pensamento e recolhimento dos resíduos da história para “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009, p. 502). Sobre o uso das imagens de arquivo no cinema e o próprio cinema como arquivo, Catherine Russel retoma as teorias de Walter Benjamin sobre a montagem, tal como postuladas no livro *Passagens*, para dizer que as imagens fazem parte do processo arqueológico de escavação e construção histórica. A autora denomina arquiteologia⁶ o uso crítico dos arquivos, seja na reapropriação, seja na consulta aos acervos, um método que, segundo Russel, se aproxima da concepção benjaminiana da história como dialética e não linear (RUSSEL, 2018).

Nesse sentido, *Los puños frente al canón* se tornou um importante documento histórico, uma vez que o filme foi realizado com poucos recursos e o material de arquivo é único, já que não está mais disponível. Em 1968, enquanto realizavam imagens em uma ocupação em Nihue (Santiago), Gaston Ancelovici e Orlando Lübbert foram presos. O ocorrido despertou a vontade dos diretores de pesquisarem a história do movimento operário. Nessa ocasião,

6 O termo originalmente utilizado por Catherine Russel (2018) é *archiveology*, que optamos por traduzir livremente como arquiteologia, por reconhecer que autora parece querer mesclar as palavras arquivo e arqueologia.

reuniram muitas fotografias do movimento, do qual não havia registro – tratava-se de um conteúdo agitador. Essas imagens foram o gérmen do primeiro filme dos diretores. Lübbert passou dois anos pesquisando a história do movimento operário na Biblioteca Nacional, em revistas antigas como *Sucessos* e *Zig-Zag*, extraindo delas material de arquivo. Com o clima político cada vez mais tenso, o material tinha se tornado “subversivo” para o novo regime e precisava ser retirado do país, pois eles sabiam que correriam risco. Com os rumores de golpe, levavam o material para vários lugares. A partir das condições iniciais de realização do filme, percebemos, com base na teoria de Benjamin, que se trata de um trabalho com as imagens de arquivo, de rememoração. Porém, nesse caso, é essencial levarmos em consideração a capacidade de assimilar a história e a singularidade do momento em que ela é apreendida e reelaborada, e como isso a pode transformar – trata-se da ideia de seu inacabamento. Tal gesto rememorativo é essencial, no entanto, ainda não poderia substituir, de maneira concreta, a salvaguarda física do material e as implicações da sua destruição.

Num segundo momento, após o adiamento do filme e o exílio dos diretores, podemos levantar dois aspectos fundamentais, que são: *i*) o fato de que foi preciso se arriscarem para que as imagens sobrevivessem; e *ii*) as condições de sua realização, em 1975, na Alemanha Oriental. Em entrevista concedida por ocasião da disponibilização do filme na *Cineteca* virtual, Orlando Lübbert afirmou:

Conseguimos tirar as caixas, que viríamos encontrar no ano seguinte, quando saíssemos do Chile. Primeiro fui para o México, onde me ajudaram a processar um passaporte alemão, graças às minhas raízes alemãs. Fomos buscar o material na Suécia e depois com o Gastón nos encontramos na Alemanha, onde começamos a procurar alguém que nos ajudasse a produzir o filme e começamos a trabalhar. Naquele momento tudo fez mais sentido do que nunca (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa).

Tudo fazia sentido naquele momento, pois era necessário retornar ao passado para compreender o presente, e os arquivos propiciavam uma abertura da história e uma reconexão não apenas com a história do Chile, mas com seu país de origem, do qual foram expatriados. Na condição de exilados, esse trabalho historiográfico é inevitavelmente atravessado pelos acontecimentos do presente, o que fica visível nas escolhas de montagem dos diretores, como veremos a seguir.

LOS PUÑOS FRENTE AL CAÑON: OS ARQUIVOS DO MOVIMENTO OPERÁRIO CHILENO

O filme se inicia com uma trilha que remete à música tradicional chilena e fotografias de manifestações, que aos poucos vão ganhando movimento. Antes mesmo do título do filme, na abertura, uma bela sequência de fotografias e alguns planos em movimento mostram imagens de manifestações. As primeiras delas são de crianças e jovens, todos com um sorriso no rosto, demonstrando esperança no espírito revolucionário. Em seguida começam a aparecer os operários e uma característica em comum que atravessa o trecho anuncia o

título do filme: os punhos em riste. Após a cartela com o título, a narração afirma que os militares escrevem a história com o sangue operário, anunciando o tema que será tratado ao longo do filme, enquanto vemos, neste momento, imagens do dia 11 de setembro de 1973, quando ocorreu o golpe militar que resultou em uma ditadura de quase 20 anos de duração. Nos planos seguintes o narrador atribui ao movimento operário um histórico de combate e heroísmo.

Em uma sequência de imagens de militares, montadas em uma série que nos permite perceber a violência desmedida não apenas de suas armas e tanques, mas algemar, vendar e imobilizar os civis. A câmera lenta, em alguns momentos enfatiza o modo como era utilizado o uso da força. A trilha, com sons de sintetizadores, dá um tom de gravidade e há, ainda, na banda sonora, um discurso militar do período da ditadura e, numa última camada, estampidos de tiros. Uma complexa montagem anuncia o tema do filme e destaca a violência militar e a resiliência dos militantes operários ao longo de sua história de luta e sofrimento. No fim do trecho, vemos a imagem de um homem com as mãos amarradas, a partir da qual se estabelece uma relação dialética com as palavras de defesa do regime militar.



Figura 1: frame do filme *Los puños frente al cañon*.

É então que o filme faz um recuo histórico, de 1973 para o surgimento do movimento operário chileno, em 1879. O movimento nasce após a guerra entre o Chile e a união Peru-Bolívia, quando o primeiro passa a obter o controle de terras salitreiras. Com isso, surge uma oligarquia agrária no país, controlada por empresas estrangeiras – em sua maioria,

inglesas –, o que gera, ao mesmo tempo, uma dominação econômica e cultural. Para uma caracterização imagética dessa hegemonia, são utilizadas fotografias da cidade, como por exemplo da Tienda Inglesa Redel ou do Banco Anglo Sud-Americano. Além disso, são inseridas na montagem as logomarcas de diversas empresas inglesas – os nomes aparecem na forma de notícias num cinejornal – enquanto a música oferece um contraponto, uma ironia em relação ao que o narrador chama de imperialismo inglês. Entrevistado sobre o filme em 2020, Orlando Lübbert faz a ressalva de que termos como “imperialismo” podem ter ficado datados com o tempo.⁷ No entanto, reconhecemos aqui a pertinência e a atualidade da crítica e da ironia em relação a essa dominação econômica e cultural historicamente exercida e perpetuada na América Latina desde a colonização.

Em um esforço de recuperar uma história pouco conhecida, o filme é organizado em blocos que marcam períodos e acontecimentos. Uma cartela preta com letras brancas sinaliza o ano de 1900. Nas cenas seguintes, ouvimos “Canto a la pampa”,⁸ música popular chilena, acompanhando fotografias de trabalhadores e do deserto. A música ressalta o tom melancólico relativo à miséria do povo chileno, do qual os realizadores estão distantes. O texto informa que eles vagavam pelos pampas em busca de trabalho e, quando o conseguiam, eram submetidos a jornadas de 12 a 16 horas e baixos salários. Há, ainda, imagens de uma reencenação de momentos daquele período que, como veremos mais tarde, foram narradas por um operário ainda vivo à época das filmagens, nos anos 1960. Em seguida, uma nova cartela com a inscrição: “*Nasce la conciencia*”. Agora, vemos a entrevista do operário Carlos Reyes, em que ele descreve as condições do trabalhador nesse período. Trata-se de um sobrevivente do massacre de Santa Maria e as encenações foram realizadas com base nos seus relatos, uma vez que não havia registros. Sobre a entrevista e a encenação, Orlando Lübbert relata:

Temos o testemunho de um velhinho que encontramos por acaso em La Legua, durante uma exibição de nossos slides e que acabou por ser o último sobrevivente do Massacre de San Gregorio de 1921. Com esse testemunho reconstruímos o massacre de Antofagasta. Circulou muito e causou furor, era uma questão muito exótica e também porque de alguma forma explica o golpe militar no Chile. (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa)

A encenação reconstitui esse eterno retorno mencionado por Lübbert, pois reforça a ideia da repetição da violência e perseguição militar aos trabalhadores. É claro que, isoladamente, a encenação não dá conta de reconstituir o acontecimento histórico. Porém, colocada em relação aos outros arquivos recuperados e ao testemunho verbal de um sobrevivente, contribui para a construção do gesto rememorativo do filme e para contar uma história esquecida.

7 Sobre isso, afirmou: “O filme é feito para outra época, tem uma linguagem que pode incomodar porque falavam de imperialismo, marxismo, Guzmán mudou muitos termos para *A Batalha do Chile* e facilitou um pouco, mas eu nunca faria isso. Parece-me que *Los puños frente al cañón* é um filme digno de processamento, que se discuta, que quem estuda história possa utilizá-lo, deve servir de material de reflexão” (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p.).

8 A música parece ser cantada por Ángel Parra, que esteve no México e na Alemanha Oriental durante o exílio.

Além disso, trata-se de um gesto de reparação histórica, pois enquanto havia imagens de arquivo das cidades e das oligarquias, desse período, esse esquecimento é, também, fruto da invisibilidade da classe trabalhadora e, especialmente, da violência a ela imposta.

O filme, então, trata do massacre de *Santa Maria de Iquique*, ocorrido em 1907, no qual 2000⁹ trabalhadores foram metralhados; do massacre de *San Gregorio*, de 1921, com 300 trabalhadores mortos; e de *La Coruña y Ponteverde*, que matou outros 2000 trabalhadores. Vemos, assim, a encenação, enquanto ouvimos o testemunho e sons de tiros, remetendo de maneira direta ao massacre de 1907, mas, de modo subjetivo, aos outros e ao histórico da violência do Estado contra os operários. Ao longo de todo o trecho a montagem recupera imagens de paisagens, do solo do salitre, associando a luta operária à terra. As paisagens são um contraponto reflexivo que, de certo modo, remetem à distância geográfica, dos exilados em relação ao seu país. Além disso, com a inserção dessas imagens, sem associação direta à narração, o filme nos parece indagar sobre o valor da vida dos operários e aquele dos materiais extraídos do solo.



Figura 2: frame do filme *Los puños frente al cañon*

9 O filme afirma que 2000 trabalhadores foram mortos, no entanto, os dados seguem ainda hoje imprecisos, entre 2 e 3,6 mil.

Nas cenas seguintes os diretores recuperam imagens das oligarquias e das cidades do início do século. São, em sua maioria, fotografias e, dentre elas, um importante personagem é identificado à medida que a câmera passeia por uma imagem com outras pessoas. Trata-se de Luís Emílio Recabarren, um dos fundadores do Partido Comunista Chileno em 1922. Há as entrevistas em que os operários sobreviventes falam sobre Recabarren, e muitas imagens de arquivos de jornais escritas por ele, como, por exemplo, *El Socialista* e *La voz obrera*, dentre outros. Há, ainda, imagens de desfiles e manifestações do *Partido Obrero* e da *Federación Obrera*, enquanto a narração reflete sobre o fato de que, neste momento de sua história, a classe operária já tinha consciência de que era a única força capaz de instaurar uma sociedade mais justa. Dentre as cenas das manifestações, está a imagem de algumas crianças segurando uma placa que diz: “*Escuela de proletários N° 1*”.



Figura 3: frame do filme *Los puños frente al cañon*

Provavelmente são filhos dos operários, que acabam por expressar, ainda que de maneira sutil, a esperança num futuro menos opressor. A narração, porém, alerta que o trabalhador “sabe que não poderá superar sua condição de miséria e exploração enquanto exista o capitalismo” (referência do filme). Vemos, então, na cena, um misto de esperança no futuro com a melancolia daqueles que estão apartados de sua pátria, de sua história e de sua identidade.

Uma nova cartela anuncia o tema seguinte: “A vida em sociedade”. Retornam à cena as oligarquias, agora em imagens filmadas que se assemelham às aquelas de um Cine Jornal. A trilha confere um tom irônico à cena, que depois de instantes é interrompida por um momento de silêncio seguido de sons de tiros. Assim, mais uma vez estabelece-se uma relação dialética através da montagem, que evidencia a imensa desigualdade social do país e a violência dirigida aos trabalhadores. Há ainda um gesto importante da montagem, que nos remete novamente às questões ligadas ao registro e à preservação. Enquanto há imagens filmadas do cotidiano da oligarquia em atividades triviais, dos trabalhadores há apenas raras fotografias, o que reforça a invisibilização de sua história. A história do cinema chileno está ligada aos cinematógrafos que chegaram no início do século XX, enviados da França e da Itália. É importante, ainda, lembrar que, segundo Orlando Lübbert (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020), a maior parte do arquivo consultado foi destruído no período da ditadura, o que faz com que o filme em si seja, hoje, um importante arquivo no que diz respeito à história do movimento operário e dos trabalhadores chilenos.

A narração mais uma vez reafirma que a oligarquia é marcada pelo apoio à violência contra os operários e traz novamente a memória dos massacres ocorridos entre 1900 e 1920. É nesse tom, com uma trilha melancólica – sentimento que atravessa o filme –, que uma nova cartela anuncia a década de 1920. Nos planos seguintes vemos imagens filmadas das minas, onde se explorava (e ainda se explora) o salitre, e também o cobre, o ferro, o carvão e outros materiais. No entanto, não apenas o solo é explorado, como nos lembra a narração, que diz: “junto com as riquezas da terra vão as do operário (...) explorados até a morte” (referência do filme). E uma nova etapa da luta se impõe: com a invenção alemã de um salitre artificial, o desemprego leva o trabalhador dos pampas a viver nas ruas de Santiago. Num contexto internacional próximo à Revolução Russa, qualquer iniciativa dos trabalhadores era duramente reprimida, logo, no contexto industrial também havia uma superexploração dos operários – a narração explica os fatos enquanto vemos, nas imagens, a indústria em seu pleno funcionamento.

Enquanto trabalhadores hasteiam uma bandeira dos Estados Unidos, mais uma vez um tom irônico é colocado pela inserção da trilha sonora, que remete ao circo. A narração situa historicamente o crescente imperialismo estadunidense nos anos 1920 enquanto a câmera percorre o mapa desde a América do Norte até a América do Sul. Os planos seguintes são de militares, enquanto a narração explica que, no momento em que os Estados Unidos buscavam “eliminar os perigos da luta de classes”, em 1924, o país sofre um Golpe de Estado que resulta em uma nova constituição, de 1925, legitimando um estado centralizado e autoritário. Justamente em dezembro de 1924, morre Recabarren, intensificando o clima de melancolia e desesperança que se expressam na trilha sonora e na repetição das fotografias do líder comunista – algo que nos remete à morte de Salvador Allende. Em um tom de homenagem, o filme recupera os seguintes dizeres de Recabarren: “*No tiene, pues, nada que esperar el pueblo de otra parte, sino de su propia acción conjunta, de su propio esfuerzo*” (referência do filme). Do luto à luta, vemos as imagens de arquivo do funeral, que acaba se tornando uma manifestação de trabalhadores. A velocidade do plano vai diminuindo, até que a imagem é

congelada e resta a pergunta: “como avançar?”. E assim o filme assimila e nos devolve a questão dos operários num momento em que parecia não haver saída.



Figura 4: frame do filme *Los puños frente al cañon*.

Inicia-se, ali, uma violenta ditadura militar, sob o comando do Coronel Carlos Ibáñez del Campo. A partir daí, o filme retoma imagens realizadas pelo governo para vender uma ideia de progresso, trabalho e eficácia; porém, seu sentido é alterado, tanto pelas relações estabelecidas na montagem, que deixam claro de que lado estão os diretores e, ainda, pontualmente, na relação dialética com a trilha sonora e no gesto irônico da narração, ao dizer, em inglês: *public relations*.

No entanto, o período militar é duramente atingido pela crise econômica de 1929, e a classe média, assolada pela crise, se alia ao povo, o que resulta na queda de Ibañez, em julho de 1931. Os Estados Unidos, também em dificuldades econômicas, deixam de apoiar o regime, o que contribui para o seu fim. Assim, marinheiros se unem aos operários e irrompe uma revolução social. Em junho de 1932, a força aérea dirigida por Marmaduque Grove toma o governo. Junto a ele, Eugenio Matte, intelectual socialista, proclama a República Socialista do Chile. Eles tomam o controle da indústria estrangeira para promover a industrialização do país, mas o movimento operário está dividido e, depois de apenas 12 dias, há um contragolpe.

Orlando Lübbert (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020) se refere aos anos 1930 e a Marmaduque Grove como fundamentais para compreendermos o Chile, associando-o, também, à figura de Salvador Allende – encontra-se, aí, o gesto fundamental do filme: compreender a atualidade dos anos 1970 a partir dos antecedentes históricos da luta operária, da militância e do poder, no país. No outro espectro político, associa Arturo Alessandri – por duas vezes presidente do Chile (1920-1925 e 1932-1938) – a uma direita que se apropria dos ideais do povo e da luta social em nome de seus próprios interesses. O diretor diz: “Hoje vejo como tudo se repete na linguagem, na mesma ignorância histórica e me parece terrível” (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa). É interessante notar que, ainda nos dias atuais, se faz presente no discurso do diretor a associação entre o período abordado no filme e o período em que foi realizado, bem como a importância de conhecer os processos históricos, expondo a maneira como o apagamento faz com que as catástrofes se repitam.

Ao término do filme, há um retorno às imagens iniciais de armas e soldados, remetendo a outro golpe, o de 1973. A narração, em tom melancólico, nos lembra que a história se repete, e novamente será preciso enfrentar as forças militares preparadas pelos Estados Unidos. É interessante notar que, diante de um momento de exceção, exilados de seu país, Gastón Ancelovici e Orlando Lübbert realizam, através da montagem dos arquivos, um recuo histórico para compreender o presente (1975), à luz dos acontecimentos do passado, em um gesto que é rememorativo, mas, ao mesmo tempo, os coloca num espectro político específico, ao lado dos trabalhadores, como aqueles que são repetidamente explorados, violentados e vitimizados por agentes opressores, tal como o exército e seus aliados. Porém, nos planos finais, de manifestações de operários, percebemos que, apesar da tragédia que se repete na história, ainda há esperança, no texto de encerramento:

Fazer do Chile uma lição; de cada golpe, de cada disparo, uma lição. O caminho é longo, mas é nesta longa caminhada que marcham as forças anti-imperialistas de todo o mundo. Esta força irreprimível empurra a história, pois adiante está a tarefa de quebrar, uma depois da outra, as pesadas lanças da burguesia.

RETOMAR E REMEMORAR A LUTA OPERÁRIA DURANTE O EXÍLIO

O movimento do filme, de tomar o golpe de 1973 como ponto de partida para um retorno ao surgimento do movimento operário, demonstra como os acontecimentos históricos incidem uns sobre os outros. No que diz respeito aos arquivos retomados, nesse gesto cíclico, o filme produz aquilo que, para Sylvie Lindeperg (2010), seria um imbricamento de olhares. A autora defende a importância das imagens de arquivo para a compreensão – ainda que parcial – de um acontecimento histórico, e lembra que o historiador escreve sempre após o acontecimento, construído primeiro no instante, “no tempo do acontecimento – que é também o do plano –, depois no agenciamento de diferentes planos que se opera no desenrolar do filme” (LINDEPERG, 2010, p. 337). Trata-se de pensar como se relacionam

esses dois momentos fundamentais do cinema de arquivos, que são a gênese, o momento em que uma imagem se inscreve, sua intenção e as condições de sua produção, e, depois, o agenciamento entre os planos, a saber, a montagem. Sylvie Lindeperg define que a gravação da imagem, o plano, corresponde à tomada, enquanto a montagem, seu segundo momento, corresponderia à retomada. A autora ressalta, ainda, que a retomada depende da singularidade da tomada, pois sempre há algo de irredutível nesse primeiro momento, que diz respeito ao olhar daquele que produz a imagem, algo que resiste ao tempo e se revela à medida que a imagem é reutilizada.

Na imagem, o registro do acontecimento pode ser anterior à sua compreensão. De acordo com o pensamento de Lindeperg, no momento da retomada, no retorno à imagem, é possível voltar a atenção para algo que já estava lá, desde a sua produção, no momento da tomada, e que ainda não havia sido percebido. *Los puños frente al cañón*, assim como outros filmes de arquivo realizados no exílio, tem uma singularidade referente ao momento da retomada, pois, se no momento da montagem lança-se um olhar atualizado e perspectivado às imagens, o que se produz, como filme, é inseparável da condição daquele que o realiza.

Assim como é dito na narração do filme e reiterado na entrevista de Lübbert, há uma repetição histórica de exploração e opressão dos operários, que foi percebida pelos realizadores na realidade, o que os motivou a se aprofundarem na história (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020). Para se recuperar, portanto, no presente, uma experiência dos acontecimentos, é preciso ler as imagens e encontrar nelas a semelhança, que, ela também, “perpassa veloz”; embora possa ser recuperada, não se fixa. “Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (BENJAMIN, 1994, p. 110). Trata-se, portanto, de visar e perceber a semelhança naquilo que, do passado, nos surge como vestígio. Um gesto que faz sentido naquele contexto específico, como modo de dar visibilidade àqueles que são as maiores vítimas dos governos militares. O filme chama atenção, também, para o fato de que há poucos registros, imagens e conhecimento acerca da história dos trabalhadores.

É possível aqui retomar, ainda que brevemente, o terceiro filme da trilogia *A batalha do Chile – O poder popular*, lançado em 1979, quando já se completavam seis anos de regime militar, que, de modo semelhante, volta sua atenção à classe operária, mas, nesse caso, à forma como a ditadura de Augusto Pinochet a afetou. O filme, que tem um forte tom melancólico, se inicia com a posse de Salvador Allende como presidente, em 24 de outubro de 1970. Da multidão que a acompanha, escutamos o coro: “à esquerda, unida, jamais será vencida” ou, ainda, “Allende, Allende, o povo te defende”. A narração explica o programa de governo defendido por Allende e busca uma compreensão dos acontecimentos a partir de uma outra perspectiva, levando em consideração aquilo que acontecia com as classes trabalhadoras. Neste filme, Guzmán acompanha mais de perto a luta operária, as ocupações das fábricas, a luta campesina, a insatisfação dos trabalhadores e as dificuldades enfrentadas na busca por uma transição para o modelo socialista.

Assim como nos casos de Ancelovici e Lübbert, a melancolia que atravessa a trilogia de Patricio Guzmán se deve, em parte, à sua situação de exílio, pela maneira como ele elabora a memória dos acontecimentos que antecedem seu afastamento do Chile, mas também como interpreta aquilo que se passa quando já estava impedido de presenciá-los e de se engajar na luta contra a repressão de outras maneiras. Importante ressaltar que o primeiro filme foi realizado numa fase de denúncias enquanto o de Guzmán num momento de reavaliação e adaptação, fora do país. De todo modo, em ambos os casos, a busca pela reconexão com a terra natal não se dá de maneira simples, não significa uma reconciliação com os acontecimentos – pelo contrário – e não consegue restituir a fratura incurável do exílio.

No caso dos filmes de arquivo realizados no exílio, a tomada e a retomada se referem a contextos que implicam a produção, a visibilidade e a preservação. Como aponta Jacqueline Mouesca (1988), a maioria dos filmes do exílio são documentários que têm como objetivo denunciar o golpe militar e suas consequências, além de abordarem a vida no exílio. Nesse sentido, *Los puños frente al cañón* se difere da maioria, pois não denuncia diretamente o golpe, mas o aproxima de um outro contexto anterior, porém, semelhante, como vimos, com uma proposta de “recuperação da memória histórica” (MOUESCA, 1988, p. 144, tradução nossa). De modo geral, porém, a tônica era a mesma, a saber, de uma “manifestação cultural com uma forte conotação política, que lutava para impedir o esquecimento e despertar a solidariedade internacional em torno da causa do povo chileno” (MOUESCA, 1988, p. 144, tradução nossa). Mouesca resalta que a iniciativa se justifica pelos traços afetivos do exílio, pela urgência de reviver certas situações, pois há uma necessidade de se compreender como foi possível chegar àquele contexto – uma parcela da história ainda tão recente e incontornável para aqueles que sofreram com o regime militar – os exilados, os operários, os torturados e os mortos.

A perspectiva de Lübbert, mesmo tantos anos após a realização do filme, confirma essa necessidade, ao dizer que, ainda hoje, o Chile não é um país interessado em resgatar a memória e que não há interesse nesse tipo de cinema. Ainda assim, reafirma uma dimensão afetiva em relação àquilo que produziu: “Eu já fiz cinema político e tenho orgulho de ter feito porque não é fácil” (ESPINOSA; LÜBBERT, 2020, s/p., tradução nossa). Em *Los puños frente al cañón*, a tomada diz respeito ao surgimento do movimento operário no Chile e a retomada dessas imagens, além de uma recuperação histórica, é atravessada pelo seu contexto de produção. Num primeiro momento, anterior ao golpe, talvez com um certo otimismo, impulsionado pela Unidade Popular e a eleição de Allende e, num segundo momento, quando o projeto é resgatado, pelo exílio, pela ditadura e pela necessidade de preservação e rememoração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. N: Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 499-530.
- CINECHILE. Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. *Revista Punto Final*, n. 120, 22 dez. 1970. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/archivo-66>. Acesso em: 16 maio 2018.
- ESPINOSA, Denisse; LÜBBERT, Orlando. Cineteca de la U. de Chile libera película clandestina de Orlando Lübbert sobre el movimiento obrero chileno. *DiarioUchile*, 7 de set. 2020. Disponível em: <https://radio.uchile.cl/2020/09/07/cineteca-de-la-u-de-chile-libera-pelicula-clandestina-de-orlando-lubbert-sobre-el-movimiento-obrero-chileno/>. Acesso em: 01 jul. 2021.
- GUZMÁN, Patrício. As imagens perdidas. In: *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições São Paulo, 2017. p. 119-120.
- LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010. p. 318-345.
- MORETTIN, Eduardo. Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015. p. 87-102.
- MOUESCA, Jacqueline. Los anos del exilio. In: *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco anos de cine chileno*. Madri: Eds. del Litoral, 1988. p. 137-158.
- PICK, Zuzana M. La imagen cinematografica y la representacion de la realidad. Reflexión histórica y crítica sobre el cine documental en Chile. *Literatura chilena: creación y crítica*, Los Angeles, a. 8, n. 27, jan-mar de 1984. p. 34-40. (Ediciones de la Frontera).
- RUSSEL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.