

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LUIZ OTAVIO CANDIDO SILVA

“El Coraje del Pueblo” sob uma perspectiva historiográfica:
O cinema boliviano junto ao povo como forma de pensar um novo mundo

Niterói
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LUIZ OTAVIO CANDIDO SILVA

“El Coraje del Pueblo” sob uma perspectiva historiográfica:
O cinema boliviano junto ao povo como forma de pensar um novo mundo

Trabalho de Monografia apresentado no curso de
Licenciatura em História da Universidade Federal
Fluminense.

Orientadora:
Mariana Bruce Ganem Baptista

Leitor crítico:
Leonardo Marques

Niterói
2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586? Silva, Luiz Otavio Candido
?El Coraje del Pueblo? sob uma perspectiva historiográfica
: Um cinema boliviano junto ao povo como forma de pensar um
novo mundo / Luiz Otavio Candido Silva. - 2025.
55 f.: il.

Orientador: Mariana Bruce Ganem Baptista.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2025.

1. Cinema. 2. História. 3. Bolívia. 4. Filme. 5.
Produção intelectual. I. Bruce Ganem Baptista, Mariana,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
História. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares por me possibilitarem chegar até a Universidade Pública sempre com muito apoio, confiança e resistência. Agradeço a minha mãe, meu pai e minha irmã por isso.

Agradeço aos meus amigos por todo apoio emocional e todo o afeto não apenas em todos os momentos bons, mas nos momentos em que pensei em desistir.

Agradeço aos meus companheiros de luta por me mostrar que há outros caminhos e possibilidades onde um novo mundo é possível a partir da disputa de uma sociedade pautada no ecossocialismo e no Bem Viver.

Agradeço a Universidade Federal Fluminense por ampliar minha visão de mundo, possibilitar conhecer, vivenciar, sorrir, chorar, permitir estar e ser do pouco da potencialidade que a vida nos oferece mesmo que, neste caminho, eu tenha enfrentado dificuldades em todos os momentos.

Agradeço a professora Mariana Bruce por me fazer voltar a acreditar que meu sonho era possível e por segurar na minha mão em um momento que nem eu mais sabia que poderia continuar.

Agradeço aos meus pés por me guiarem no chão em que pisei até aqui, da Ilha do Governador até Niterói. Hoje a ponte é tão curta que só a distância geográfica me separa dos dois.

Por fim, agradeço a todos os portais que o universo me proporcionou até aqui e a todos os outros que me proporcionará.

Que a periferia exista e resista através de mim e dos próximos que virão.

Resumo

O presente trabalho de monografia destaca a importância do Cinema militante latinoamericano como fonte histórica, compreendendo-o como ferramenta de luta e resistência a partir do uso da imagem. Para tanto, no breve curso da história da Bolívia do século XX, analiso os aspectos que tangem a produção cinematográfica, a repercussão e a inspiração do filme *“El Coraje del Pueblo”* (1971), dirigido por Jorge Sanjinés, membro do Grupo Ukamau. O filme foi roteirizado e interpretado por sujeitos como Federico Vallejos, Felicidad Coca, Domitila Chungara, Eusebio Girona entre outros que vivenciaram o massacre ocorrido em San Juan. Tal perspectiva de reunir no processo de produção do filme os próprios sujeitos históricos sobre os quais se narra a história expressa a tendência do cine militante boliviano batizado como *“Cine junto al Pueblo”*. Trata-se de um experimento específico boliviano, mas que dialoga com um projeto de cinema militante que teve variações em praticamente toda a América Latina no século XX. Para adentrar nesta temática, realizo uma discussão historiográfica que se baseia em analisar o filme de acordo com a noção de *“Documentário ficção”*, proposta na Sociologia da Imagem de Silvia Rivera Cusicanqui, bem como concebê-lo a partir de seus três tempos históricos.

Palavras-Chave: Cinema; Bolívia; Indígena

LISTA DE SIGLAS

CIA	<i>Central Intelligence Agency</i>
COB	<i>Comite Obrero Boliviano</i>
COMIBOL	<i>Corporación Minera de Bolivia</i>
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
ELN	Exército de Libertação Nacional
EUA	Estados Unidos da América
FSTMB	Federação Sindical dos Mineiros da Bolívia
MNR	Movimento Nacionalista Revolucionário
NCL	Novo Cinema Latinoamericano
PCB	Partido Comunista Boliviano
POR-Masas	<i>Partido Obrero Revolucionario - Masas</i>

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Representação de corpos das vítimas do Massacre de San Juan	28
Figura 2 - Festa de San Juan retratada no filme. Na legenda se diz: “Hoje vamos dançar e ser felizes”	30
Figura 3 - Representação de María Barzola flamulando a bandeira da Bolívia sendo retratada em Plano Coletivo durante protesto em Catava, 1942.....	36
Figura 4 - Mulher faz discurso para uma multidão pela demanda de alimentos nas comunidades mineiras.....	38
Figura 5 - Mulher boliviana se indigna com a falta de ação dos homens. Na legenda: “É inútil esperar pelos homens”.....	38
Figura 6 - Representação no filme do episódio de fundação do Comitê de <i>Amas de Casa</i>	40
Figura 7 - Domitila Chungara interpretando a si mesma.....	41
Figura 8 - Discussão entre um branco e outro “mestiço”.....	43
Figura 9 - Discussão entre dois soldados do exército boliviano, um branco e outro “mestiço”	44
Figura 10 - Protesto de Catavi, 1942.....	45
Figura 11 - Simon Patiño, dono das minas de estanho	47
Figura 12 - Enrique Peñaranda, Presidente da República boliviana em 1942.....	47

SUMÁRIO

Introdução	10
1. O cinema que pode pensar formas de mudar o mundo	16
1.1 O que é <i>Cine Junto al Pueblo</i> e por que estudá-lo?	
1.2 Por que analisar <i>El Coraje del Pueblo</i> ?	
1.3 O que é a Sociologia da Imagem?	
2. Os três tempos da análise fílmica e o breve curso da história	25
2.1 - O tempo do filme: Do Massacre de Catavi até ditadura de René Barrientos e o Massacre de San Juan (1942-1970)	
2.2 O tempo de produção do filme: A Assembleia de La Paz e o exílio (1971)	
2.3 O tempo de circulação do filme: Da vida em exílio ao lançamento do filme em solo boliviano em 1978 (1971-1978)	
3. Os aspectos ditos e “não-ditos” em <i>El Coraje del Pueblo</i>	36
3.1 O Comitê das “ <i>Amas de Casa</i> ”, María Barzola e a luta feminina no filme <i>El Coraje del Pueblo</i>	
3.2 Dimensão Étnico-Racial “não-dita”	
Considerações (que não podem ser) finais	49
Referências Bibliográficas	53

Essa é a história do que aconteceu antes do massacre.
Nossos atores não são heróis - eles não são importantes.
Mas através deles nós esperamos ficar melhor informados
sobre homens e mulheres que foram mortos sem misericórdia.

El Coraje del Pueblo (Direção de Sanjinés, 1971)

Introdução

A presente pesquisa destaca a importância do Cinema militante latinoamericano como fonte histórica, compreendendo-o como uma ferramenta de luta e resistência. Para tanto, no breve curso da história da Bolívia do século XX, analiso os aspectos que tangem a produção cinematográfica, a repercussão e a inspiração do filme “*El Coraje del Pueblo*” (1971), dirigido por Jorge Sanjinés, membro do Grupo Ukamau e força expoente do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Como um jovem periférico da Zona Norte do Rio de Janeiro, entendo a capacidade de mudança a partir da arte e da cultura para as populações dos setores mais pauperizados da sociedade pois, trazendo este debate para o presente, é nítida a falta de oportunidades que são dadas às pessoas da periferia, das quais são múltiplas as violências vivenciadas, ultrapassando até mesmo a dor física. Acaba nos sendo segregado, cotidianamente, em nossas experiências de vida, o acesso ao lazer, ao prazer, ao transportar-se, ao alimentar-se bem, ao amar e amar-se e ao Bem Viver¹ como um todo. Segregam o direito ao pensamento crítico, nos retiram até mesmo a compreensão de que somos sujeitos históricos capazes de promover mudanças na sociedade. Por isso, a arte, quando usada de maneira revolucionária – mais precisamente o Cinema –, dá ao produtor a ferramenta necessária para dialogar com as representações coletivas que possibilitam revelar, moldar, compreender e interpretar o presente, o passado e também disputar o futuro. Portanto, a proposta é que este presente trabalho e outros futuros – mesmo que possuindo suas limitações de difusão – possam contribuir para influenciar artistas, cineastas, historiadores e a sociedade de forma geral a pensar o Cinema como ferramenta de mudança.

O Cinema – enquanto arte e fonte – tem a capacidade real de influenciar, moldar e intervir na consciência coletiva social na história e de revelar o funcionamento da sociedade. Deste modo, se o audiovisual é compreendido como forma de representação² do real, podemos conceber esta ferramenta como fonte crucial para o entendimento de diversas lacunas e pormenores que os “não-ditos” da história revelam a partir da análise fílmica, considerando o ofício do historiador sobre ela (MORETTIN, 2003). Portanto, a necessidade de entender o filme como fonte parte exatamente do pressuposto de que o estudo da influência da imagem e do som para a sociedade permite captar uma análise mais profunda e mais completa desta, indo além das fontes de caráter documental.

¹ Aqui coloco o Bem Viver sob uma perspectiva mais ampla. Busco entendê-lo como um projeto de sociedade(s) múltiplas que coexistem, assim como propõe Alberto Acosta (2016). Obviamente, este é um debate para ser feito para além de uma nota de rodapé, mas seria interessante entender o Bem viver a partir do plural, tornando-se “Bem viveres”, já que não há apenas uma ideia do que ele é e do que deve ser.. Portanto, seria errôneo estendê-lo até se tornar um significante vazio, porém, pior seria limitá-lo a exclusivamente uma ideia heterogênea.

² Sendo a representação, segundo Chartier, o elo entre o sujeito e o meio.

Para a presente pesquisa, tenho como base o Cinema militante na América Latina no século XX ou o Novo Cinema Latino Americano/NCL. Este é entendido como parte de um movimento de busca por um ideal de ruptura nos países latino-americanos e que teve início na década de 1960. A sétima arte foi usada como forma de construção de uma noção revolucionária que buscava dar lugar a um “novo” que superaria as condições sociais, econômicas e mentais criadas pela colonização europeia e que gerou profundas desigualdades na América Latina (DÁVILA, 2013). De maneira mais específica, estabeleci como recorte a tendência do NCL que nasceu na Bolívia, na segunda metade do século XX, a qual conta com particularidades múltiplas em si mesma. Um exemplo é o orçamento bastante limitado, se comparado até mesmo com outras produções do próprio NCL. Além disso, o fato de que “(...) a produção cinematográfica [na Bolívia] se encontrava em estado de latência, rompido em alguns momentos por iniciativas mais ou menos isoladas” (DÁVILA, 2013, p. 178). O cenário revela algumas dificuldades que o *Cine junto al Pueblo* enfrentou para fundamentar-se e difundir-se na Bolívia. Porém, acredito que essa experiência merece um destaque maior e um estudo aprofundado acerca de suas especificidades e das relações com o contexto histórico e social ao qual são produzidas visto que as particularidades de produção e de difusão procuram dar respostas que algumas das grandes tendências³ do NCL não conseguem alcançar por diversas vezes.

Assim, em primeiro lugar, é necessário ter em vista que o cine social na Bolívia – que depois dará lugar ao cine militante, ou *Cine Junto al Pueblo* – nasceu para dar resposta a um momento de grandes convulsões sociais vivenciados nas décadas de 1940 e 1950, fruto de séculos de uma dominação sistemática e colonial. Trata-se de uma sociedade marcada profundamente pela dominação de uma pequena elite heterogênea⁴ que criou bases no pós-independência, a partir da consolidação de um Estado-Nação conturbado. Em contraposição, há uma maioria indígena composta por 36 nações étnicas reconhecidas no país, divididas entre os povos das terras baixas e uma maioria quechua-aimara do altiplano (BOLÍVIA, 2009). Sua composição está marcada por

³ A experiência do NCL em toda a latinoamérica é marcada por orçamentos de baixo custo, havendo uma escassez até mesmo para estipular seu custo devido a falta de prestação de contas e de estudos sobre. Em grandes tendências, me refiro às produções de cinema militante mais aclamadas, com mais destaque dos críticos de cinema de sua época. À exemplo, temos o Novo Cinema no Brasil, o *Cine Cubano*, o *Nuevo cine chileno* ou o *Nuevo cine argentino*. Estes que, mesmo com exceções que confirmam a regra e apesar de possuírem suas especificidades e reivindicarem o cinema como vanguarda, muitas de suas produções acabam por abandonar qualquer tipo de projeto de transformação social. O cinema, nesses casos, se coloca apenas como simples mera reivindicação do presente e dos problemas da sociedade a partir de uma perspectiva vista de cima e muito longe de ser anticolonial. Ver: FLORES, Silvana. **El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental Regionalismo e integración cinematográfica**. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires, 2013.

⁴ Isto é, dividida entre diversos setores dominantes apesar de minoritários. Sobre a relação de dominação entre estas elites brancas e os povos indígenas, podemos ter como base os aprofundamentos do intelectual Fausto Reinaga, que advoga sobre a existência de Duas Bolívias dentro de uma só: uma branca-mestiça e outra índia, existindo entre elas uma impossível conciliação. Cf.: CRUZ, Gustavo R. **Los senderos de Fausto Reinaga**. Filosofía de un pensamiento indio. La Paz: CIDES-UMSA; Plural Editores, 2013.

uma complexa variedade de grupos sociais e linguísticos que formam a sociedade boliviana. O colapso econômico propiciado pelos efeitos da Crise 29 e, sobretudo pela derrota na Guerra del Chaco (1932-1935), revelou uma abrangência de necessidades dos mais diversos setores sociais que começou a ser reivindicado a partir daí. Concomitantemente, desde a virada do século, houve um aprofundamento da opressão a partir do Governo Militar (BETHELL, 2002), ao passo em que ocorreu também a introdução do cinema como um todo no país. Sanjinés revela que nasceram dois tipos de cinema: um para *el pueblo* e outro contra *el pueblo* (SANJINÉS, 1979). Ou seja, nas produções filmicas, pode-se evidenciar que a configuração social dividida entre a elite heterogênea e a grande maioria indígena é um aspecto relevante e formador do entender-se como boliviano. Aprofundarei mais nessa discussão no primeiro capítulo que vai tratar do breve curso do final da primeira metade do século XX, em que foram situadas as primeiras produções cinematográficas na Bolívia e que revelam a necessidade de um Cine militante que possa dar cabo às necessidades das maiorias indígenas e, assim, disputar as narrativas a partir da difusão do mesmo.

Antes, porém, considero relevante apresentar quem é Jorge Sanjinés, protagonista coadjuvante⁵ da criação do *Cine junto al Pueblo* na Bolívia. O cineasta nasceu na cidade de La Paz no dia 18 de julho de 1936 e cursou Filosofia na Universidad Mayor de San Andrés. Entre os anos de 1957 e 1959, estudou na Escola de Cinema da Universidad do Chile, onde gravou seu primeiro curta-metragem. Voltou para Bolívia em 1961, onde formou o Conselho Nacional de Cultura para o Cinema⁶, sendo este um significativo passo para a difusão do cinema no país. Fundou entre os anos de 1965 e 1966 junto de Oscar Soria — outro grande expoente do cine boliviano na época — o Grupo UKAMAU⁷, nome este que herdará o primeiro filme da escola de cinema revolucionário na Bolívia, intitulado *Ukamau* (1966). O Grupo UKAMAU foi precursor da corrente cinematográfica conhecida na Bolívia como cine militante, ou *Cine Junto al Pueblo* e nasceu para dar resposta às pulsões sociais vivenciadas à época com o intuito de promover o cinema como uma resposta à opressão e uma ferramenta de revolução para o povo boliviano. Como grandes produções do grupo, podemos destacar: *Revolución* (1963); *Ukamau* (1966); *Yawar Mallku* - Sangue de Condor (1969); *El Coraje del Pueblo* (1971); *A Nação Clandestina* (1989); *Insurgentes* (2012), entre outros.

Neste sentido, o filme *El Coraje del Pueblo* foi lançado em 1971 em um momento de enormes convulsões sociais as quais serão melhor analisadas ao prosseguir deste trabalho. Porém, vale destacar o fato interessante de que o ano de lançamento do filme coincide com a Assembleia

⁵ Se é que assim podemos chamar.

⁶ Neste momento, o cinema boliviano de maneira geral ainda crescia em pequena escala, já que o primeiro longa-metragem gravado com som foi gravado somente em 1958 no país. O cine revolucionário nem mesmo existia (cf. SANJINÉS, Jorge; UKAMAU, Grupo. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. (Sem título), 1979).

⁷ Em tradução livre para o espanhol, a palavra *Ukamau*, proveniente do *aymara*, significa algo como “*Así és*” ou “*Assim é*”.

Popular de La Paz durante o governo de Torres (1969-1970). Foi gravado em cores⁸ e com som ao vivo e em 35 mm, o que representa um enorme avanço à época para o cinema nacional. De maneira geral, o longa-metragem tem como objetivo representar os massacres da noite de San Juan em 1967 e apontar não só como ocorreu, mas por que ocorreu e quem foram os responsáveis por tais atrocidades. Neste sentido, Domitila Barrios de Chungara teve um papel protagônico não só no filme, mas também na filmagem. Já que a mesma, tendo vivenciado e sobrevivido a tais violências, interpreta a si mesma nas gravações. O filme pode ser classificado como um documentário ficcional, já que sua intenção de recuperar o real a partir do documentário se mistura com a ficção no momento em que os personagens interpretados pelas próprias testemunhas, carregam consigo intencionalidades estas que provocam um sentir único, que revela a disposição por parte dos roteiristas⁹ de gerar comoção e vontade de mudança no telespectador.

Além disso, minha análise do filme *El Coraje del Pueblo* será feita a partir de três tempos históricos que se cruzam: 1) O tempo histórico do presente do filme propriamente dito, isto é, do momento histórico narrado que remete ao recorte do início da década de 1940 e final da década de 60, na Bolívia, em que culmina a Assembleia Popular de La Paz; 2) O tempo histórico no qual é produzido o filme, isto é, no início da década de 1970 em diálogo com os diferentes tipos de cinema latino-americano que se desenvolveram a partir da mesma noção de vanguarda revolucionária. Além disso, entender que movimentos sociais são contemporâneos à esta produção e de que forma vão influenciar ou ser influenciadas pela mesma. A exemplo, podemos assinalar a Assembleia Popular de La Paz, ocorrida no ano de lançamento do filme, em 1971; 3) O tempo histórico da repercussão do próprio filme no país, bem como as produções do Grupo Ukamau na Bolívia e na América Latina como um todo que se deram a posteriori e os movimentos sociais que surgiram no país a partir da repercussão do filme.

Além de situar essas temporalidades diversas e seus respectivos contextos históricos, ao meu ver, o coração deste debate e desta análise se dá também a partir das provocações de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), quando propõe uma mirada ao passado feita a partir do uso crítico e constante da imagem já que, para a autora, este tipo de fonte possui a capacidade de revelar muitos aspectos “não ditos” dos documentos escritos. Assim, farei uso de suas formulações acerca da *Sociologia da Imagem* (2015), pois me permite fazer comparações com o uso do conteúdo audiovisual como um caminho para entender o mundo andino com desdobramentos específicos para uma reflexão sobre a questão de gênero nas minas e as questões étnico-raciais. A partir da concepção da ancestralidade

⁸ Parte do filme, porém, é gravado em preto e branco, porém não sabe-se se foi intencionalidade ou apenas falta de equipamentos necessários para utilização de cores na filmagem.

⁹ Que foram executados e auxiliados por muitos dos próprios personagens.

andina em que convém incorporar o uso da imagem – e dos demais recursos não-ditos do Cinema – ao próprio debate da ideia de representação e da noção de “Documentário ficcional”, pretendo estabelecer nichos de aproximação desta ideia com a análise fílmica que pretendo realizar. Ao partir do pressuposto de compreender o filme não como paisagem, mas sim como uma representação do passado interpretada pelo diretor e pelos demais agentes envolvidos, faço uso também da história-problema, como forma de respaldo metodológico para uma análise historiográfica sobre esse tipo de fonte que, por sua vez, tem a especificidade do comparecimento das testemunhas do próprio ocorrido em cena. Para tal, considero importante destacar as contribuições de Marc Ferro (2010) e de Rosenstone (2006) sobre o que é o cinema, com intuito de recuperar o campo de debate epistemológico de autores que buscam fazer a aproximação entre História e Cinema. Nesse sentido, se, por um lado, pretendo fazer uma análise da noção de representação a partir da obra da *Sociologia da Imagem* de Silvia Rivera Cusicanqui, por outro, será crucial também a comparação com o debate trazido por autores como o próprio Ferro, dentre outros autores latino americanos que buscam construir as bases epistemológicas da História e Cinema a partir dessa territorialidade e em diálogo com a noção de representação.

Por último, o livro de Jorge Sanjinés *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (2016) é considerado também uma fonte central — ao lado do filme *El coraje del Pueblo* — que cria aproximações entre o filme, o processo histórico vivenciado na Bolívia e o debate teórico acerca do mesmo. Deste modo, possibilita entender o *Cine Junto al Pueblo* a partir de um escopo teórico produzido pelo principal precursor desta tendência. O livro me permitiu entender e problematizar as nuances e especificidades que o cine militante assumiu na Bolívia que o diferencia das demais tendências do NCL. Assim, ao passo em que permite fazer comparações com um contexto mais amplo, também permite construir uma composição do que é de fato esse cine militante na Bolívia, partindo do protagonismo de um de seus principais porta-vozes. Além disso, também foi possível localizar algumas entrevistas do autor acerca do filme e que serão de grande valia para este trabalho.

Em relação à estrutura do trabalho, de início, destinei o Capítulo 1 para tratar de alguns aspectos preliminares da pesquisa, no qual realizo uma breve conceituação do que é o *Cine Junto al Pueblo*, apresento o filme a ser analisado e onde estava situado dentro do NCL, além de realizar uma breve conceituação do que é a Sociologia da Imagem, para se ter uma breve noção das necessidades de se estudar e difundir o tema. Para tal, além do livro *Teoria y practica de un Cine Junto al Pueblo* (SANJINÉS, 1979) e do livro *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (CUSICANQUI, 2015), utilizei um apanhado de obras de autores latinoamericanos, sendo estes, cientistas da cinematografia, historiografia e da sociologia sem perder de vista o

diálogo com as correntes historiográficas marxistas e nacionalistas (NUNEZ, 2013); (COUTINHO, 1974); (THOMPSON, 1987).

Ainda neste capítulo, realizo uma pequena indagação sobre as necessidades de se estudar especificamente o filme *El Coraje del Pueblo*, onde trago algumas considerações acerca das demais obras cinematográficas na Bolívia e revelo algumas especificidades do filme. Dentre estas especificidades, destaco três delas com maior relevância: 1) a importância do papel de gênero para as lutas nas comunidades mineradoras na Bolívia haja vista que é se observa a relevante presença do Comitê das *Amas de Casa* como força motriz da reação à falta de alimentos nestas comunidades a partir de planos sempre coletivos e *close-ups* que revelam a capacidade dessas mulheres em se organizarem politicamente e a revelar suas insatisfações; 2) A necessidade de dar relevância aos massacres e torturas cometidas no Governo Militar de René Barrientos e a luta sindical. Sendo esta a questão mais nítida do filme, vemos nesta especificidade o que Sanjinés entende como cine revolucionário sendo executado a todo vapor já que o Massacre de San Juan é o “protagonista” deste filme, que não deixa de retratar cenário de tortura e violência policial nas comunidades, além da presente constância da luta sindical frente à COMIBOL¹⁰ e às ações do Estado; 3) A dimensão étnico-racial “não-dita” presente no filme. Sendo este um tema fruto de muitos debates na historiografia. É necessário dizer que, apesar do movimento indígena na Bolívia, no momento em que o filme é gravado, ainda não ter ganhado a força que assumiu nas décadas seguintes, é possível enxergar retalhos dessa dimensão a partir da Sociologia da Imagem.

No capítulo 2, apresento e aprofundo a discussão sobre os três tempos que acompanham e contextualizam o filme em questão. Para tanto, do ponto de vista historiográfico, utilizei a obra de Everaldo Andrade intitulada *A Revolução Boliviana* (2007) que, sob um viés marxista, me possibilitou entender a relação do filme em si com as problemáticas do presente no qual ele é produzido. Além de tratar brevemente dos aspectos históricos que remontam à formação do país, aos efeitos da Guerra do Chaco, na década de 1930, ao Massacre de Catavi, na década de 1940, à Revolução de 1952 e ao Massacre de San Juan, em 1967, sob a Ditadura René Barrientos (1964-1969), recupero também um breve curso da história que segue ao lançamento do filme para entender a sua difusão e minimamente entender como a sociedade, entendida a partir do acúmulo de representações coletivas, dialogou com as questões levantadas pela produção filmica.

No capítulo 3, trago os aspectos ditos e não-ditos nas filmagens, assumindo dois recortes principais que tratam respectivamente da luta feminina e a dimensão étnico-racial presente no filme. No primeiro subcapítulo, realizo uma breve discussão acerca da luta organizada de mulheres

¹⁰ *Corporación Minera de Bolivia.*

na Bolívia, tendo como base a figura e o legado de María Barzola, além da história de formação do Comitê de *Amas de Casa* nos acampamentos mineiros. Segundo Ardaya (1983), estas experiências podem ser consideradas únicas na América Latina e revelam muito sobre o tecido social boliviano que propiciou muitos dos processos de reivindicação. Para tal, fiz uso do filme propriamente dito em diálogo com algumas autoras/autores que discorrem sobre o tema (ARDAYA, 1983; VIEZZER, 2003; ROJAS, 2023). No segundo subcapítulo, trouxe algumas reflexões com base na análise do filme no que concerne a existência flutuante de uma dimensão étnico-racial no léxico mineiro que é revelada a partir de nuances encontradas na trama. Seriam estes fragmentos parte de uma representação imagética de um pequeno grupo social que buscava afirmar estes elementos ou na verdade seriam estes aspectos que evidenciam um enorme iceberg coletivo de um componente indígena intrínseco às relações sociais, sejam elas de opressão ou de reconhecer-se a partir da cultura e da sua própria ancestralidade?

Concluo o capítulo com uma discussão mais teórica acerca dos usos da Sociologia da Imagem no filme *El Coraje del Pueblo* (1971) através de uma conceituação do campo de maneira mais objetiva para dar luz a uma discussão acerca das relações entre autores decoloniais e a autora aymara como forma de levantar comparações entre estes dois vieses. A partir daí, trago mais alguns elementos da análise do filme propriamente dito tendo como base a observação participante propiciada pela obra de Jorge Sanjinés.

Capítulo 1: O cinema que pode pensar formas de mudar o mundo

1.1. Por que estudar o *Cine Junto al Pueblo*?

De início, achei interessante trazer aqui os porquês de se estudar um tema tão específico e de tão poucos acúmulos na historiografia, apesar de haver tanta riqueza. Para se entender estes porquês, primeiro deve-se entender as motivações de quem o fez, para qual público foi feito, em que período histórico, à que fora resposta e o porquê de haver especificidades que a coloquem em um patamar sujeito de pesquisa histórica que mereça um destaque mais elevado. Primeiramente, é necessário entender que a realidade filmica enquanto uma representação estética inferida diretamente pelo diretor e todos os agentes envolvidos na filmagem¹¹ - que, por sua vez, quer desconheçam ou não suas determinações históricas -, revela aspectos do mundo social voluntariamente ou não (COUTINHO, 1974) e nos coloca em um lugar de compreender a

¹¹ No caso do *Cine Junto al Pueblo*, se faz jus propor uma discussão sociológica do quão a visão dos agentes envolvidos na gravação se sobrepõe e coexistem com a representação estética promovida pelo diretor, já que a docu-ficção tem como proposta a justaposição da representação social a partir da troca de saberes.

importância do cinema revolucionário como um todo, mais precisamente na América Latina, lugar de grandes inquietações sociais durante o longo século XX e que acompanha o desenvolvimento da sétima arte no continente de forma justaposta. Portanto, se torna indispensável trazer para o debate político cinematográfico o *Nuevo Cine Latinoamericano*, no qual o cinema junto ao povo será expoente.

Sobre o NCL, devo destacar que não se trata de um movimento homogêneo e caracterizado de maneira verossímil e sincrônica ao longo de sua duração. Na verdade, o próprio entendimento do que foi seu início no fim da década de 50 é uma formulação que é posterior ao que se entende por seu começo¹² e que a heterogeneidade desse movimento se confirma não apenas por ser o único movimento cinematográfico de apelo continental ao redor do globo, mas também pelo fato de que a maioria dos “cinemas novos” cresceram com um discurso em prol da “cinematografia nacional” a fim de resgatar ou conceber uma identidade em prol da expressão popular ou da afirmação dos Estados-Nação. Além disso, as cinematografias periféricas — como passam a ser designadas as produções não euro-estadunidenses — serão obviamente atravessados por ditames econômicos e culturais que estão relacionados a interesses nacionais (NUNEZ, 2013, p. 432). Porém, vale destacar que o NCL certamente não teria alcançado a potencialidade do que conseguiu ser sem a união através do continente americano, já que festivais como os de Montevideo (1958), Viña del Mar (1967), Lima, na Universidade de Mérida, entre outros, permitiam não só o compartilhamento de obras entre os países, como também permitia a troca de saberes entre os diretores e cineastas latinoamericanos e serviram como uma espécie de catalisador do termo *Nuevo Cine Latinoamericano* conforme destaca Sanjinés (2016), em uma de suas entrevistas:

E ali sim compreendemos que estávamos diante de um processo extraordinariamente importante, porque descobrimos que vários cineastas cubanos, brasileiros, peruanos, colombianos, venezuelanos... estavam trabalhando em um cinema comprometido com a causa popular. Como os brasileiros, com Glauber buscando um cinema com identidade brasileira, ou como o Tercer Cine com Getino e Solanas; foi uma grande festa ideológica pela alegria de encontrar outros cineastas latino-americanos engajados na mesma preocupação, no mesmo projeto político contra o imperialismo.

Concomitantemente, entendendo a potencialidade e a capacidade do cinema enquanto ferramenta de disputa da sociedade, temos que evidenciar o papel que exerceu o cinema na sociedade boliviana. É inegável o papel que o uso da imagem exerceu e exerce na cultura e na ancestralidade dos povos andinos e das terras baixas do *Tawantinsuyo*¹³, como pode ser visto nas

¹² Sendo este termo cunhado a partir do Festival de Viña del Mar no ano de 1967 para designar obras concebidas a partir de 1960 em diante que possuam o caráter do NCL (SANJINÉS, *opus cit.*, p. 175).

¹³ Ou as quatro regiões. Era por este nome que era conhecido o Império Inca.

ilustrações de Guaman Poma de Ayala e se estendem até as aquarelas de Melchior María Mercado, chegando até o *cine* de Jorge Sanjinés. Esta potencialidade das práticas de representação por meio da imagem se redobram ainda mais quando falamos de povos que, na construção de sua ancestralidade, não possuem como principal característica o uso do alfabeto, mas sim da linguagem oral e do uso da imagem, fazendo com que o audiovisual nos revele aspectos intangíveis da mentalidade e da consciência coletiva destes povos que nunca seriam possíveis apenas pela palavra escrita. Além disso, o uso da imagem nos possibilita ainda entender as ideias destes povos em uma ótica que se sobrepõe ao pensamento moderno-ocidental e cartesiano a partir de uma prática descolonizadora e não-linear. Conforme essa noção, Silvia Rivera Cusicanqui nos revela que:

Enquanto a escrita e os marcos conceituais da ciência social convencional tendem a obliterar as vozes subalternas ou a integrá-las em uma narrativa monológica de progresso e modernização, a imagem pictórica ou audiovisual reatualiza as forças que dão forma à sociedade, ao mesmo tempo em que organiza o abigarrado e caótico em um conjunto de descrições 'densas' e iluminadoras (CUSICANQUI, 2015, pp. 88-89).

Sobre o uso da imagem e da representação da realidade através do audiovisual, por que então se torna tão importante estudar o que é e quando nasce o *Cine junto al Pueblo*? Além disso, quais serão suas consequências para a sociedade boliviana do século XX, devastada pelo processo histórico de colonização, pela desilusão da Revolução de 1952 e a turbulenta transfusão do nacionalismo boliviano em um Governo Militar opressor e cheio de contradições?

O cine boliviano, como um todo, caminhará sempre por passos bem curtos, limitado por problemas de estrutura, técnica e difusão. Apesar de já em 1898 serem gravadas as primeiras imagens cinematográficas no país, que inaugura o cinema mudo ou silencioso em solo boliviano, esta etapa perdurou até o ano de 1933, quando se deixaram de fazer filmes no país devido a introdução do som no cinema latinoamericano e a obsolescência do cinema sem som. Mesmo assim, esta etapa contará com a criação de algumas obras importantes para a disputa da consciência coletiva no país mesmo com o cinema sendo ainda apreciado, sobretudo, por uma classe média branca¹⁴ e completamente alheia às zonas rurais (CÓRDOVA, 2007). A exemplo, é crucial destacar a produção de José María Velasco Maidana intitulada *Wara Wara* (1930), que se tornou a única obra desta época a serem recuperados os negativos após o neto do diretor, Mario Velasco Maidana, encontrá-los por sorte, em 1989, e doá-los à Cinemateca Boliviana. Em 1941, a etapa sonora foi inaugurada no país andino e perdurou com uma série de inconsistências e tensões políticas propiciadas pelo Governo Militar e pela falta de estrutura no país. O filme *Vuelve Sebastiana* (1953)

¹⁴ Sendo quase tautológico revelar que a classe média boliviana daquela época era majoritariamente branca.

é um grande expoente deste momento de retomada do cinema boliviano. Foi dirigido por Jorge Ruiz, gravado em cores e conta a história de Sebastiana Quespi, indígena do povo Chipaya que abandona seu povo até uma comunidade aymara mais próspera. É possível entender esta obra como embrionária à intencionalidade do que viria a ser o *Cine Junto al Pueblo*, já que se trata de uma produção docu-ficcional, utilizando personagens reais das comunidades, apesar de contar uma história não necessariamente real¹⁵. Esta etapa, mesmo dando luz a obras verdadeiramente importantes para a disputa da consciência coletiva — como a Revolução de 52, por exemplo — ainda carecia de algumas inconsistências de difusão e até mesmo de prática ideológica, sendo entendido por Sanjinés como um *cine social*¹⁶ que futuramente daria lugar ao *cine revolucionario*, com a formação do *Nuevo Cine Latinoamericano* no continente.

Na Bolívia, temos a introdução do NCL em 1963. Inaugurada a partir da criação do Grupo Ukamau, liderada por Jorge Sanjinés. Porém, assim como qualquer outro processo histórico, não foi do dia pra noite que se formou a totalidade da compreensão teórica e prática do que é o *Cine Junto al Pueblo*, grande expoente do Nuevo Cine Latinoamericano. Na verdade, se trata de um processo de reivindicação do cinema enquanto ferramenta de disputa da consciência coletiva da sociedade, aliada às demandas e as compulsões sociais a partir do processo histórico que revelará a grandeza e a potência do que veio a ser o cinema boliviano feito para e a partir do povo.

Para Sanjinés, principal figura desta escola cinematográfica, o cinema boliviano — enquanto arte e ferramenta — não pode ser entendido sem primeiro considerar os antecedentes históricos que estimulam sua criação. Em sua visão, o cinema boliviano sempre esteve relacionado de maneira justaposta a fatores sociais e às lutas do cotidiano. Inspirado pelas grandes obras de Eisenstein com a utilização do plano integral e coletivo ou por cineastas da *Nouvelle Vague*, o cinema boliviano, encabeçado de maneira geral por Sanjinés, se molda a partir da necessidade de ser militante. O filme *Ukamau* (1966), apesar de ser uma obra multipremiada que permitiu a eclosão de sujeitos antes silenciados a entenderem-se como seres de potências múltiplas (AIMARETTI, 2019, p. 96), ainda carece de alguns destes aspectos que são mencionados pelo diretor. Em suma, o mais importante deles além dos aspectos técnicos de produção e cenografia, o que mais chamava atenção do povo era retratar a miséria e a pobreza não os interessava, já que sua vida cotidiana

¹⁵ É crucial o entendimento do filme *Vuelve Sebastiana* (1953), entre outros, gravados ao longo do século XX, para se compreender com totalidade o desenvolvimento do cine boliviano, já que o processo de formação esteve longe de ser uma etapa linear, contínua e sem interrupções. Concomitantemente, assim como será entendido ao longo da análise filmica do filme *El Coraje del pueblo*, é crucial entender esse filme a partir do processo histórico que foi desembocado pela Revolução Boliviana de 1952, que revela um momento de reafirmação do nacionalismo boliviano calcado em uma forte identificação cultural pautada no indigenismo cada vez mais sendo colocado em prática no país.

¹⁶ Aqui, não podemos ignorar ainda um *cine* que se contrapunha ao social, sendo difundido pela classe burguesa no país.

revelava fatos de igual ou maior calamidade. O que queriam, na verdade, era um cinema que mostrasse o porquê das calamidades, quem eram os inimigos e como reagir à opressão:

Assim se começou a repensar esse tipo de cinema, e com a nova abordagem baseada na ideia fundamental do interesse do povo, os passos futuros foram orientados e foram feitos filmes que continham e cumpriam esses postulados, passando assim para a ofensiva (SANJINÉS, 1980, p. 17).

A partir daí, assim como vemos em *El Coraje del Pueblo*, as obras de Sanjinés passam a dialogar de maneira muito mais explícita com *los de abajo* e difundido, sobretudo, em comunidades rurais, sindicatos e comunidades mineiras, tornando possível a disputa da consciência coletiva proposta na metodologia de cinema formulada por seu diretor. Portanto, é nítido que o *Cine Junto al Pueblo* atinge sua potencialidade a partir da troca de saberes obtida a partir do diálogo contínuo com as comunidades bolivianas que, por sua vez, ajudam a moldar não somente o que deve ser retratado, mas também como e por que devem ser. Sanjinés nos revela alguns dos aspectos aprendidos a partir destas trocas como o fato de, por exemplo, a partir deste diálogo, ter sido possível entender a noção de tempo da culturalidade quechua-aymara e que se estende por alguns povos das terras baixas na qual a flecha do tempo se inverte, na chamada *mirada al pasado*. Ou seja, não fazia sentido construir um roteiro da forma moderno-ocidental linear na qual um filme possui um início meio e fim já que não era assim que o tempo era concebido nestas comunidades. Ao perceber isto, os roteiros passam a ser feitos a partir da noção de futuro-passado, como é possível ser visto em *A Nação Clandestina* (1989) ou até em sua obra mais recente, *Insurgentes* (2012). Trata-se de uma dimensão que pretendo desenvolver com maior profundidade em trabalhos posteriores.

1.2. Por que analisar *El Coraje del Pueblo*?

Apesar de um limitado financiamento, o cinema militante na Bolívia é rico de elementos que revelam múltiplos processos na sociedade de seu tempo. Conforme explicitado anteriormente, obras como *Vuelve Sebastiana* (1953); *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966); *Yawar Mallku* (*Ibid*, 1969); *Nação Clandestina* (*Ibid*, 1989), entre outras, me instigaram a realizar uma interpretação sobre a sociedade boliviana a partir dos aspectos propiciados pela noção da Sociologia da Imagem e da representação da imagem. Porém, a escolha de *El Coraje del Pueblo* especificamente se dá por algumas razões particulares, as quais tratarei na sequência.

Após lançar *Ukamau* (1966) e *Yawar Mallku - Sangue do Condor* (1969), Sanjinés mirava em uma produção que buscasse dar ao *cine revolucionário* um tom de aproximação absoluta com o

entendimento do cinema junto ao povo a partir não apenas de aspectos técnicos de filmografia construídos conjuntamente com as comunidades, mas também com a participação ativa destes sujeitos enquanto atores-testemunha dos acontecimentos, tal como revela o diretor:

Mas é claro que essa reflexão, esse balanço, não podem ignorar um filme como *El Coraje del Pueblo*. Não se trata apenas do tema (em si muito abstrato) da "memória popular"; é muito mais do que isso: é a apropriação, pelas massas em luta, do problema de sua representação, de sua imagem. (SANJINÉS, 1978, p. 100)

Tal prática representa uma novidade não apenas no cinema latinoamericano, mas também no cinema mundial. Além disso, não se pode ignorar que o debate que evoca Sanjinés revela questões presentes de seu tempo. Primeiramente, é necessário ter em vista o risco que a equipe correu ao gravar essas cenas, ainda sob os ecos da Ditadura de René Barrientos, com muitos acampamentos mineiros ocupados pelas Forças Armadas. Em segundo lugar, temos de levar em conta a invisibilidade que estes massacres possuíam perante a opinião pública nacional e internacional para se levar em conta a importância de trazer destaque para estes acontecimentos, que naquele momento eram cada vez mais constantes.

Concomitantemente, há um enfoque no papel da luta feminina, encabeçada pelo Comitê das *Amas de Casa* que merece destaque maior nessa obra, já que revela uma presença de mulheres não apenas na luta sindical e nos movimentos revolucionários, mas também no tecido social dos povos andinos como um todo. Tal destaque possibilitaria até mesmo um trabalho monográfico somente abordando este papel dessas mulheres em comparação com a organização social destes povos, porém ficarei apenas com os aspectos visíveis e não-visíveis captados pela representação filmica neste primeiro momento.

Por fim, é de igual destaque conceber a importância da dimensão étnico-racial visível e não-visível nesta obra filmica. Neste sentido, é crucial ter como base a noção da Sociologia da Imagem para utilizar a total potencialidade que a imagem exerceu naquela sociedade daquele tempo para se tecer debates acerca do imaginário social e o que a obra *El Coraje del Pueblo* (1971) pode nos fornecer. Assim, diante do exposto, antes de aprofundar a reflexão sobre essas duas dimensões que considero centrais, vou tratar das três temporalidades que envolvem a produção filmica para uma melhor contextualização da obra.

1.3. O que é a Sociologia da Imagem?

Torna-se ainda mais oportuno utilizar da Sociologia da Imagem proposta por Silvia Rivera Cusicanqui em diálogo com autores que confluem de maneira direta ou indireta quando têm-se em vista os aspectos supracitados. A Sociologia da Imagem foi proposta pela autora se relaciona com o trabalho desenvolvido pela mesma desde a criação do *Taller de Historia Oral Andino* (THOA) nos anos 1980. Tanto a imagem como a oralidade são ferramentas para alcançar a realidade social de um modo mais complexo. São convites para, a partir de uma observação participante, descolonizar-se do olhar ocolocentrismo cartesiano e “reintegrar o olhar ao corpo, e este ao fluxo de habitar no espaço-tempo, no que outros chamam história.” (CUSICANQUI, 2015, pp. 20-25). Neste sentido, rompemos com o domínio exclusivo da linguagem escrita e abrimos um leque mais amplo para interpretar o mundo:

Enquanto a escrita e os marcos conceituais da ciência social convencional tendem a obliterar as vozes subalternas ou a integrá-las em uma narrativa monológica de progresso e modernização, a imagem pictórica ou audiovisual reatualiza as forças que dão forma à sociedade, ao mesmo tempo em que organiza o abigarrado e caótico em um conjunto de descrições 'densas' e iluminadoras." (CUSICANQUI, 2015, pp. 88-89)

Seu objetivo principal, portanto, é compreender o mundo a partir do *ch'ixi*¹⁷ e romper com o pensamento colonial que “aprisiona” e “limita” o conhecimento com a palavra escrita abrindo assim novos horizontes de possibilidades para a análise a partir das demais práticas de representação existentes, para além do registro documental ou escrito.

É fulcral para o ofício do historiador ter em vista a necessidade de trabalhar e dialogar com seu próprio campo, bem como os diversos outros existentes de modo geral e com as mais diversas fontes, a partir de uma perspectiva que vise tornar a historiografia um lugar cada vez mais público e feito a partir do próprio povo e para o povo. Para tal, é convidativo que a pesquisa historiográfica tome como luz a concepção da História vinda de baixo. De acordo com Thompson (1987), a experiência desempenha um papel crucial como mediadora entre as influências das determinações econômicas e as tradições culturais e políticas. Portanto, essa categoria carrega consigo uma dialética colossal, revelando o movimento dinâmico entre a transformação das forças produtivas e, simultaneamente, indicando que as relações produtivas abrangem muito mais do que aquelas restritas ao ambiente fabril. Desse modo, na pesquisa, procuro partir da perspectiva da experiência

¹⁷ O *ch'ixi*, para Rivera Cusicanqui, será, de maneira bem genérica, uma forma de criar a partir da *imaginación sociológica* (MILLS, 1959), a problematização do *ahí-ahora*, dando lugar a uma nova visão sobre a mestiçagem propiciada pelo processo de colonização, criando assim o *ch'ixi*.

para compreender de que forma podemos entender a complexidade da sociedade boliviana do século XX e que relações podemos fazer do pensamento thompsoniano¹⁸ com os debates que estão sendo traçados na América Latina.

Em Abya Yala¹⁹, mais precisamente nos Andes, o debate sobre a experiência como a principal causadora das transformações das forças produtivas já havia sendo feito há pelo menos algumas décadas. Silvia Rivera Cusicanqui, por exemplo, alarga a noção de experiência a um entendimento de consciência coletiva pautada em uma concepção temporal do *ahí-ahora* das lutas. Nesta última, atribui-se aos sujeitos de seu tempo a capacidade de problematizar a própria realidade. Utilizando-se da imaginação sociológica, a autora defende o sujeito *ch'ixi* como uma possibilidade de pensar a vivência dos sujeitos indígenas sob um contexto moderno-ocidental a partir de uma noção de ancestralidade que remete a um passado ancestral e milenar, anterior à Conquista, e que passa a coexistir com uma nova matriz ontoepistemológica ocidental e colonial²⁰. Pensar a experiência a partir do *ahí-ahora* das lutas, significa pensar o imaginário subjetivo a partir de um outro referencial sobre o tempo, rompendo com a flecha linear. Para Cusicanqui, em alusão ao modo de pensar aymara, esse imaginário está atrelado à capacidade das representações coletivas de oferecerem a possibilidade de repensar o presente colocando o passado à frente do futuro e este como “um fardo às nossas costas”, tornando-se então um futuro-passado²¹. A história, portanto, se torna fator chave para se pensar o presente já que as noções de passado e futuro se invertem. É uma noção que dialoga com as contribuições de Marc Bloch e de Lucien Febvre (2002). Em *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*, os autores nos provocam a repensar o passado a partir da problematização do presente. Há, de fundo, a ideia de se compreender e transformar a prática historiográfica vinculada às noções de uma história-problema e do papel essencial que o intercâmbio entre as diferentes áreas do conhecimento possui para nortear a pesquisa dos historiadores. dialogando, mais uma vez, com a autora quechua-aymara.

Deste modo, ao problematizar o presente a partir dos aspectos que ele revela nos vestígios e documentos que se apresentam, se torna crucial para o estudo das mentalidades e da História Cultural o uso da imagem como agente catalisador das possibilidades de análise. Se

¹⁸ Que dada a devida importância, se trata de um pensamento ocidental.

¹⁹ O termo Abya Yala provém do povo Kuna vem sendo utilizado por povos originários desde o ano de 1507 para fazer um contraponto com a designação de “América”. Vale ressaltar que essa contraposição se baseia na ideia de ressignificar termos coloniais como forma de disputa de consciência. (Cf. Porto-Gonçalves, Carlos Walter. **Abya Yala**. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/projeto/povos-originarios/abya-yala/> . Acesso em: 21 de jan. de 2025.

²⁰ Cabe ressaltar que a matriz do pensamento colonial, ao invés de pensar a coetaneidade a partir da justaposição e da contradição, racializa o outro e cria a noção de raça a partir de uma ótica evolucionista, hierarquizante, eugenista, etc.

²¹ Sobre a noção de futuro-passado, ver: RIVERA CUSICANQUI, Silvia. "Un mundo ch'ixi es posible: memoria, mercado y colonialismo". In: *Un Mundo Ch'ixi es Posible: Ensayos desde un Presente en Crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018, p. 13-39.

compreendermos a cultura a partir de um viés marxista que, na visão de Raymond Williams, pode ser expressada como “o processo significativo através do qual... uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada” (EAGLETON, 1976, p. 51). Neste sentido, mais uma vez dialogando com a autora aymara, a observação participativa acerca do objeto de análise se torna peça fundamental para o historiador ou sociólogo para entendermos a sociedade seja a partir de um recorte mais estrutural ou mais específico. Para a autora, Sanjinés será um dos precursores da Sociologia da Imagem justamente pelo fato de carregar em suas obras a observação participante:

Nos filmes de Sanjinés, pode-se observar a marca de uma 'observação participante' altamente politizada e comprometida na luta contra as ditaduras dos anos 1960-1980. É também notável o uso de formatos de pesquisa preparatórios – testemunhos orais, fotografia, cinema documental – como ferramentas para a reconstrução e teorização da sociedade boliviana, que ele percebe como um espaço onde proliferam formas coloniais de dominação e organização da sociabilidade cotidiana." (CUSICANQUI, 2015, p. 75)

Portanto, percebe-se que a autora encontra nas obras de Sanjinés como este paralelo entre as práticas de representação do mundo visual e a quebra descolonizadora do pensamento moderno-ocidental em prol da escuta ativa do sujeito subalterno, como veremos nas linhas que se seguem.

Capítulo 2: Os três tempos da análise filmica e o breve curso da história

Para qualquer análise filmica sob o âmbito do ofício do historiador, é primordial a concepção de que toda fonte entendida como filmica — seja ela de longa ou curta duração, uma obra documental ou ficcional, classificada como terror ou drama, etc — seja esmiuçada em suas três temporalidades, de forma a possibilitar a compreensão com mais amplitude. Neste sentido, Marc Ferro em sua obra “Cinema e História” nos revela que, para uma análise sócio-historiográfica da imagem em movimento, deve-se ter a noção do aspecto “visível” e “não-visível” que o filme carrega consigo (Ferro, 1977, p. 87). Para tal, só se torna completa a metodologia desta análise se levarmos em conta a concepção dos três tempos históricos que a produção deste filme transmite. Sendo estas: 1) O passado que revela a “memória visual” do diretor e dos demais agentes envolvidos na produção desta representação ; 2) O presente, que concebe o filme necessariamente enquanto um produto cultural de seu tempo, enrijecida de questões ideológicas, ansiedades e se espelhando em condições econômicas, políticas e sociais vividos em seu processo de produção , são os aspectos não-visíveis; 3) O futuro, já que toda obra — seja documental ou ficcional — carrega consigo projeções de futuro que são necessariamente aspectos do seu próprio presente que revelam o caráter cultural e artístico do cinema de imaginar possibilidades múltiplas de utopias e distopias na sociedade e seus efeitos a partir do momento em que a mesma entre em circulação. O cinema, portanto, torna-se um espaço de especulação sobre o que está por vir a partir do presente, oferecendo *insights* sobre o imaginário coletivo (Ferro, 1977).

Neste sentido, levando em conta as três temporalidades e a ideia de futuro-passado proposto pela socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui, pretendo aqui recuperar alguns aspectos do filme *El Coraje del Pueblo* (1971) enquanto um produto cultural de seu tempo e do nosso tempo também levando em consideração o tempo de produção, de circulação, do filme propriamente dito.

2.1 O tempo do filme: Do Massacre de Catavi até ditadura de René Barrientos e o Massacre de San Juan (1942-1970)

O filme retrata o Massacre de San Juan ocorrido em 1967 na Mina Siglo XX, localizada no Departamento de Potosí, no contexto da ditadura de René Barrientos (1964-1969). Também faz menções a outros massacres que ocorreram ao longo do período republicano com destaque para o Massacre de Catavi, em 1942, que é logo a primeira cena de abertura. Para situar historicamente esses eventos, é necessário primeiramente recuperar o processo histórico que remete aos desdobramentos da Revolução de 1952 em diante. Nesta ocasião, o MNR, aliado a pequena

burguesia encabeçada por Siles Suazo, havia chegado ao poder a partir de um movimento que só foi possível graças a força popular de milhares de homens e mulheres que entre os dias 9 e 11 de abril de 1952 se lançaram às ruas e tomaram os locais estratégicos de La Paz, transformando um movimento que se intencionava golpista, em revolucionário (ANDRADE, 2007). Porém, ao chegar ao poder, a instabilidade econômica do país e a incapacidade do MNR em gerir a dupla pressão exercida pelos setores populares e pelos Estados Unidos, fez com que o partido cedesse em suas iniciais pretensões nacionalistas e buscasse ajuda do país estadunidense que forneceu ajuda econômica e outros tipos de financiamentos, aumentando a dívida pública nacional, abrindo o país economicamente e cedendo politicamente aos interesses ianques (ANDRADE, 2007, pp. 133-134). Vale destacar que, já nas eleições de 1960, com a candidatura de Victor Paz Estenssoro, o MNR já havia abandonado quase que por completo seu reformismo nacionalista e havia permitido a rearticulação da classe burguesa, que passou a se aliar com os Estados Unidos. A revolução, por conseguinte, havia perdido seu caráter anti-imperialista e popular quase como um todo. Com a instabilidade política do MNR, que foi incapaz de controlar sua base social, acabou afastando-se da COB e da FSTMB após uma greve em 1963²², aproximando-se do setor militar e mais ainda dos EUA (ANDRADE, 2007, pp. 135-136).

Em 1964, a revolução chegou ao fim com um golpe de Estado promovido por René Barrientos, derrubando o MNR e iniciando um período de Ditadura de Segurança Nacional no país²³. Este momento foi de muita instabilidade social já que, após os decretos de 1965, Barrientos diminuiu os salários dos mineiros em 40% e reorganizou a Comibol. Após estas decisões, logo a COB, adjunta aos sindicatos, começou a reagir contra esses absurdos decretos, lançando-se às ruas e combatendo as decisões repressivas do governo que, por sua vez, respondia sempre à altura. Cabe adicionar que o Comitê de *Amas de Casa* — retratado no filme durante a cena em que um grupo de mulheres, lideradas por Domitila Chungara, se juntam para protestar contra a falta de direcionamento de alimentos nas vilas mineiras — é criado durante a década de 60, em que há estas crescentes repressões (ARDAYA, 1983, p. 123).

²² A *Central Obrera Boliviana* (COB) foi fundada em 1952 às vésperas da revolução e foi importante base da radicalidade dentro do *MNR*, já que “tinha um novo significado, uma vez que traduzia uma continuidade de diferenciações políticas estabelecidas entre os dirigentes pequenos-burgueses do *MNR* e a massa trabalhadora na insurreição de abril” (ANDRADE, 2007, p. 86). Já a Federação Sindical dos Trabalhadores Mineiros Bolivianos (FSTMB) foi fundada em 1944 em Huanuni e, mesmo tendo alguma relação com o Ministério do Trabalho e o governo do Presidente Gualberto Villarroel, foi um importante aglutinador da luta sindical pelas campanhas do salário mínimo, preço dos alimentos, jornadas de oito horas, dentre outras reivindicações (*Ibid*, p. 54).

²³ A associação da ditadura de Barrientos a DSN tem a ver de maneira estritamente ligada com a participação dos militares na luta contra o inimigo interno, sobrepondo-se a figura do ditador e respaldando assim o monopólio da violência por parte do Estado para atingir tal fim (ARAUJO; BRUCE, 2024, p. 2).

Assim, em 1967, temos um momento chave na política boliviana. Após as conturbadas eleições de 1966, René Barrientos foi eleito com o forte apoio dos EUA que respaldam a opressão militar e a ditadura. A COB, os sindicatos e os partidos de oposição — atuando na ilegalidade — retomam suas lutas e voltam a pegar em armas (BETHELL, 2002, p. 147). Este momento foi entendido como de grande repressão. Vale notar que outros massacres já haviam acontecido, como a represália ao ataque à sede da polícia de Llallagua, que resultou em 82 mortos e mais de duzentos feridos (ANDRADE, 2007 p. 139). Ainda em 1967, entre março e outubro, Che Guevara liderava uma guerrilha armada nas terras baixas na tentativa de reacender o processo revolucionário no país e dar fim à ditadura de Barrientos (ANDRADE, 2007 p. 140). Com a presença do revolucionário argentino no país, adjunta à ação da COB e dos sindicatos mineiros, o governo militar intensificou a repressão aos movimentos revolucionários, dessa vez aliados com a CIA, que via com bons olhos interromper esses processos não apenas para apaziguar os movimentos anti-imperialistas no país, mas também considerando que a captura de Che Guevara representaria uma enorme vitória para o país estadunidense — que, por sua vez, já havia colocado um ponto de atenção na América Latina após a Revolução Cubana de 1959 (HARRIS, 2010, p. 166). No filme, uma cena trata do apoio que alguns mineiros manifestavam às movimentações de Che Guevara no oriente do país. Há uma cena, aos 00:44:25 minutos, em que um dos mineiros diz que muitos de seus companheiros haviam se juntado às montanhas para apoiar o movimento revolucionário, onde na mesma cena um dos mineiros relata que “Simon Cuba de Huanuni²⁴, também foi”. Além disso, também há o relato de Felicidad Coca, viúva de Rosendo Garcia que foi morto na noite de San Juan, aos 42 minutos em que ela revela que “ele simpatizava com as guerrilhas” e que “em breve iria se juntar a eles”, porém não havia avisado com medo dela não entender muito bem esta decisão. No dia 3 de junho de 1967, com o aumento das tensões com o governo, os mineiros declaram greve nas minas de Catavi e Siglo XX que acabou por desencadear a trágica repressão, realizada no dia 23 de junho, que ficou conhecido como o Massacre de San Juan.

Em relação a este episódio, vale notar que 23 de junho é quando se comemora a noite de San Juan em vários acampamentos mineiros, inspirada na comemoração do *Inti Raymi*²⁵. O exército boliviano, em aliança com os *Rangers* treinados pela CIA, chegou nas zonas de Llallagua e La salvadora através de trens que saíram de Oruro entre “as nove e às onze da noite” e, rapidamente,

²⁴ Foi nas minas de Huanuni que houve a declaração dos “territórios livres”, onde foram reivindicados os distritos mineiros como pertencentes ao povo boliviano. (Cf: Iriarte, op.cit. p. 155-6;) Simon Cuba, apelidado de “Willy” foi membro do PCB morto após a captura de Che Guevara em 8 de outubro de 1967. (Cf: **Membros do movimento guerrilheiro de Che na Bolívia**. Disponível em: <https://www.latinamericanstudies.org/che/bolivia-guerrillas.html>. Acesso em: 17 de jan. de 2025.

²⁵ “O Inti Raymi, a grande festa do Sol, deveria existir desde sempre entre os Incas, inclusive nos Estados andinos precedentes que também tinham cultos helíacos.” Cf: VEGA, Juan José; PALOMINO, Luis Gusmán. **El Inti Raymi Inkaico: La verdadera historia de la gran fiesta del Sol**. 2005, p. 37-71.

invadiram a comunidade: “assim, por volta das cinco da manhã, começou o tiroteio para vitimar homens, mulheres e crianças” (MONTROYA, 2009). No filme, é possível ver a cena em que os soldados do exército invadem a emissora de rádio que parece ser “La Voz del Minero” e desligam a sirene para não alarmar a população. Segundo o jornalista Víctor Montoya (2009):

O massacre durou várias horas sob o sol de 24 de junho. Os mortos se esvaíam em sangue junto às cinzas das fogueiras, e os feridos iam ao hospital, enquanto as mães, aterrorizadas pelos tiros e gritos, tentavam acalmar o medo e o choro de seus filhos. Em meio ao caos e ao horror, não faltaram homens que, em uma tentativa desesperada de se defender, se armaram com dinamites e capturaram alguns soldados, dos quais tiraram os uniformes e as armas. Mas tudo indicava que já era tarde demais para organizar uma resistência.



Figura 1: Representação de corpos das vítimas do Massacre de San Juan. (*El Coraje del Pueblo*, 1971)

Esta cena vai de encontro com o relato de Montoya, já que são representados os corpos das vítimas do massacre como tentativa do diretor de chocar o observador, provocando angústia e revolta, já que as vítimas foi empilhadas e queimadas nas fogueiras uma a uma como forma de ocultação do cadáver.

Em *El Coraje del Pueblo* é possível presenciar o massacre a partir de cenas filmadas sob uma escuridão que indicavam o corte da luz que foi feito pela empresa elétrica, conivente com os

planos do exército. Deste modo, é possível para o espectador estar imerso às atrocidades cometidas pelo exército sob o comando do General Barrientos. A ação militar durou até a manhã do dia de San Juan e resultou em aproximadamente 26 vítimas e mais de 80 feridos. Dentre as vítimas e os feridos, havia mulheres e crianças (ANDRADE, 2007, p. 142). A lista oficial de mortos deste massacre revela a morte de apenas 16 pessoas e “uns 71 feridos” sendo estes identificados como:

- Ponciano Mamani
- Alejandro Mamani
- García Maisman
- Nicanor Tórrez
- Barroso, Sección Azul
- Maximiliano Achu, Sección Siglo XX
- Isaac Casorla, venerista - Bernardino Condori, niño de ocho años
- una señora en estado de gravidez
- un joven de 13 a 14 años, una criatura de horas de nacimiento
- un obrero de 29 a 30 años, herido en la cabeza
- un obrero muerto por el impacto de proyectil en la cabeza
- un joven de 22 a 25 años
- Gabriel Sequeiros de la “Guardia Nacional” (LORA, 1969, p. 6)

Cabe ressaltar que Sanjinés diz que a motivação principal para realizar o filme surge após o mesmo ver em um periódico que apenas “três pessoas haviam morrido em uma briga entre a polícia e alguns mineiros bêbados” e, após isso, o diretor revela que (SANJINÉS, 2016, p. 29):

Foi nesse momento que tomamos a decisão de fazer *El coraje del pueblo*, porque era uma barbaridade. É uma memória que está se perdendo, houve um massacre de pessoas lá, com motivações políticas, presença do imperialismo... e ninguém diz nada. Então, fizemos esse filme porque ele cumpria um papel naquele momento: o cinema como instrumento para resgatar uma memória, já que não havia outro meio. O filme serviu como uma forma de denúncia e preservação da história, especialmente em um contexto em que as vozes dos oprimidos eram silenciadas. Era uma maneira de garantir que aqueles eventos não fossem esquecidos e de conscientizar as pessoas sobre as injustiças e violências cometidas. O cinema, nesse sentido, tornou-se uma ferramenta essencial de resistência e documentação da luta popular.

Ou seja, o cinema naquele momento foi utilizado como um canal de disputa de narrativa acerca do ocorrido como forma de evidenciar a realidade da opressão da ditadura de Barrientos e das outras que aconteceram.

Assim, como é exposto no filme, o motivo do massacre está relacionado com a cada vez maior adesão de trabalhadores bolivianos à guerrilha de Che Guevara. Segundo Diaz (2024), houve, inclusive, um encontro na Siglo XX e Catavi justamente para deliberar este apoio:

Barrientos também tentou impedir a realização de um Ampliado Minero, onde estava anunciado que se determinaria apoiar a Guerrilha de Ñancahuazú — dirigida por Che Guevara —, com um valor financeiro que pensavam em aportar, e com a incorporação de mineiros a essa guerrilha. Com esse massacre, impediu-se o apoio à Guerrilha de Ñancahuazú. Che Guevara foi assassinado durante o governo de René Barrientos em 9 de outubro de 1967.

Portanto, é possível dizer que, a partir daí, Barrientos se inclinou cada vez mais a atender aos interesses dos Estados Unidos ao passo que via naquele massacre como uma possibilidade de desarticular a organização do movimento mineiro ao mesmo tempo em que se aproximava cada vez mais da captura de Che Guevara no país, a qual deseja usar como uma espécie de troféu.

Porém, não é apenas sobre o sofrimento e a dor dessas famílias ou da posterior captura de Che que gostaria de tratar neste trabalho. Para além do aspecto da repressão em si e dos embates políticos, considero oportuno recuperar brevemente o que é a festividade da noite de San Juan, comemorada anualmente no dia 24 de junho, após o solstício de inverno, que ocorre entre os dias 20 e 23 de junho, pois acredito que traz evidências das justaposições entre o mundo mineiro, tradicionalmente organizado a partir de um repertório classista marxista trotskista, e o mundo andino quechua-aymara. A celebração é um indício da presença de ritos que derivam destas comunidades, como o *Inti Raymi* e revela a presença de uma cultura pujante que também habita o cotidiano mineiro, além da repressão estatal. Assim narra John Nash (1993, p. 125):

Os camponeses celebram o dia queimando o capim seco em seus campos, ajudando a Pachamama a manter o equilíbrio entre calor e frio. Até hoje, os mineiros celebram a véspera de San Juan acendendo fogueiras ao redor das quais se reúnem para beber e dançar. Para os camponeses, acender as fogueiras simboliza a manutenção da fertilidade da terra e de seus rebanhos, com cada feixe queimado representando a vida de um animal para o ano. Os mineiros generalizaram o tema de manter um equilíbrio para que a vida possa continuar na Terra. Em Siglo XX, a celebração tem um significado particular, pois foi na véspera de San Juan, em 1967, que o General Barrientos enviou tropas para massacrar os habitantes.



Figura 2: Festa de San Juan retratada no filme. Na legenda se diz: “Hoje vamos dançar e ser felizes”. (*El Coraje del Pueblo*, 1971)

A data é vista, portanto, como uma celebração de um novo ano nas comunidades mineiras, nas quais é possível identificar uma ancestralidade cultural explícita nestas celebrações. O *Inti Raymi*, ou a festa do Sol em castelhano, se converteu na Festa de San Juan após a colonização espanhola. Na cena acima exposta é possível ver um pouco da celebração. Gravado num plano sempre coletivo, vemos a exibição de danças, de bebidas, o acendimento de fogueiras²⁶.

Após a morte de René Barrientos em abril de 1969, o general Ovando assumiu a presidência do país após um golpe no vice do falecido presidente, Siles²⁷, que ficou apenas 6 meses na presidência. O governo de Ovando foi marcado por algumas medidas de aproximação com a ala nacionalista do país para dar resposta aos crescentes movimentos revolucionários no país. Dentre elas, destaco a reaproximação com a União Soviética e os países da Cortina de Ferro, a nacionalização da Gulf Oil Co., além da rearticulação de movimentos sociais que antes agiam na ilegalidade (ANDRADE, 2007, p. 143).

No ano seguinte, em 1970, após a rearticulação do movimento de massas, a COB passa a ter um papel central na política boliviana, a partir da incisão na base e na construção da luta sindical. Com a renúncia de Ovando após um escândalo em seu governo, é o general Juan José Torres quem assume a presidência. Torres, então, passa a desempenhar um papel de trazer de volta a ideologia da

²⁶ Que foram proibidas a partir de uma lei em 2024 por motivos de conservação ambiental.

²⁷ Luis Adolfo Siles Salinas.

Revolução de 1952 como forma de controlar a COB a partir de um projeto de orientação nacionalista e aglutinador que abafasse suas movimentações.

2.2. O tempo de produção do filme: A Assembleia de La Paz e o exílio (1971)

Sobre o tempo de produção do filme, tenho a dizer que não há muito o que se revelar a não ser situar esta produção no tempo e aspectos da gravação em si pelo fato de que esta obra foi gravada em um tempo recorde de 4 meses desde a produção do roteiro até o seu lançamento no dia 26 de junho de 1971, no Festival de Pesaro. Inicialmente, a ideia original era fazer um documentário de uma hora com a *Radiotelevisione Italiana*²⁸ sobre a questão mineira. Porém, o Grupo Ukamau percebeu que seria melhor alterar a estrutura do conteúdo, se tornando um semi-documentário, ou uma docuficção (NUNEZ; GARCIA, 2004. As gravações foram feitas todas em solo boliviano, inclusive as cenas dos massacres em Catavi e no Siglo XX.

Acerca do contexto histórico da época da produção, é possível dizer que foi no governo de Torres em que há uma maior presença dos movimentos populares, encabeçados pela COB, que foi importante frente de luta contra a ameaça golpista e abrem no país um leque de mobilizações em prol de demandas e direitos. Torres então, se vê em um lugar de bastante pressão já que “a massa mobilizada era um perigo muito evidente para seu governo, que precisava controlá-la para impedir a revolução e ao mesmo tempo preservar as forças militares” (ANDRADE, 2007, p. 149-150). Sob a pressão destes dois setores, Torres, já totalmente pressionado pela fracassada tentativa de golpe do general Miranda e pelas atividades do 1º de Maio — que levaram mais de 50 mil pessoas para as ruas de La Paz —, se vê forçado a aceitar com que fosse proclamada a Assembleia Popular de La Paz. Dentre as deliberações que tiveram início em 21 de junho, cabe destacar a forte presença do anti-imperialismo, do combate à violência contra os trabalhadores bolivianos e a formação de uma base anti-golpista que pudesse reagir a novos ataques à democracia. Vale destacar também o caráter trotskista desta assembleia graças a unidade do POR-Masas²⁹ e comunistas do PCB, do qual a pressão destes partidos garantiu a deliberação do compromisso com o anti-imperialismo em prol do socialismo (ANDRADE, 2007, p. 156-158).

Será neste contexto político, gerado pela abertura da Assembleia Popular em La Paz, em 1971, que o filme será produzido, mesmo que, porém, seu lançamento só vá a ser feito após o exílio. O momento da Assembleia revela as maiores convulsões sociais desde a Revolução de 52 no

²⁸ Ou RAI, era a televisão italiana.

²⁹ O Partido Obrero Revolucionário possuía um caráter trotskista e inicialmente foi base do MNR, até seu racha junto com a COB.

país. Portanto, cabe ressaltar que, embora o lançamento do filme seja posterior ao evento ocorrido, ele não deixa de revelar aspectos intangíveis de movimentações sociais de uma sociedade que se encontrava em um momento de autoafirmação de sua identidade, da qual deriva a força pujante da sua disputa de narrativa acerca da opressão militar e das mazelas da colonização, estas que, por sua vez, são expostas a partir da própria mirada destes povos. Portanto, vê-se possível, a partir do não-dito da produção filmica, enxergar os aspectos invisíveis da sociedade, propiciando ao historiador enxergar, a partir das nuances expostas, a contra-análise da sociedade que é proposta por Marc Ferro (1992).

Além disso, cabe ressaltar que mesmo embora a abertura política propiciada por estes movimentos, não é como se a conjuntura da Bolívia naquele momento fosse um paraíso democrático. Com a recente morte de Che Guevara, ainda existia uma enorme fiscalização nas minas por parte do governo, que ao mesmo tempo que sedia terreno ao sindicato no campo político, também atuava na repressão dos movimentos de caráter revolucionário, como o ELN³⁰. Por isso, Sanjinés (1978, p. 28) revela que a união com as camadas populares para a produção do filme foi crucial, já que este momento de repressão impediria gravar um filme que ousava ser tão revolucionário:

(...) a participação dos sindicatos nas minas foi determinante: sem o apoio deles, um apoio militante, o filme não teria sido feito. Eles nos protegiam de muitas maneiras, porque era muito perigoso trabalhar lá. Naquele momento, a mina Siglo XX estava controlada pelos *Ranger*, que era comandado por Selich, que havia chegado depois de ter assassinado o Che e tudo mais. Se aquela gente nos tivesse descoberto transportando armamento e roupas militares no meio da noite, teriam nos matado sem hesitar. Fizemos isso porque tivemos a proteção da população; eles nos avisavam, vinham correndo e diziam: «O exército está chegando». Então, todos nos desarmávamos, nos escondíamos e entrávamos nas casas, e as patrulhas passavam. Foi assim que se fez *El coraje del pueblo*, e foi feito de maneira vertiginosa

Desta forma, o filme *El Coraje del Pueblo* (1971) é gravado mesmo em meio a estas dificuldades que a meu ver apenas possibilitaram a realização da potencialidade do cinema que se propõe a ser junto ao povo. Após isto, o Grupo Ukamau parte para a Itália para apresentar o filme no Festival de Pesaro. Porém, com a queda do Governo Torres e a volta da ditadura no país, o grupo se divide entre os exilados e os que ficam no país para manter o legado de Ukamau (NUNEZ; GARCIA, 2004).

³⁰ Exército Nacional de Libertação.

2.3. O tempo de circulação do filme: Da vida em exílio ao lançamento do filme em solo boliviano em 1978 (1971-1978)

No ano de 1971, com a derrubada de Torres e o fim das Assembleias Populares, Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau partiram para o exílio devido à forte repressão do governo militar golpista do general Hugo Banzer, acarretando na proibição do lançamento de *El Coraje del Pueblo* no país. Isto trouxe à equipe a necessidade de disseminar o filme em outros países latinoamericanos e festivais na Europa primeiramente, como o de Pesaro, na Itália, onde foi lançado oficialmente no dia 26 de Junho de 1971 o longa-metragem. Sobre isto, assim revela Sanjinés (1978, p. 120):

Após o ano de 1971, e devido à queda do governo do general Torres, fomos impedidos de fazer cinema na Bolívia e decidimos continuar nosso trabalho em outros países irmãos, recebendo no grupo outros companheiros latino-americanos. Isso foi muito saudável, e sentimos na prática que temos uma só pátria imensa, que é a América Latina, com um destino comum e também com um inimigo comum.

Devido ao financiamento da *Radiotelevisione Italiana* (RAI), que ajudou a produzir o filme, o Grupo Ukamau partiu para a Itália em busca da difusão do filme que, por sua vez, não foi muito bem recebido devido às fortes críticas ao imperialismo estadunidense presentes na obra:

Melhor dizendo, quando os membros da televisão italiana se deram conta de que havíamos feito um filme antinorte-americano, já era tarde demais para que pudessem intervir. Mas, como não tínhamos os direitos sobre o filme na Itália, a televisão aproveitou para censurar todas as partes que criticavam os Estados Unidos. Também foi uma versão cortada do nosso filme que venderam para a Alemanha. (SANJINÉS, 1978, p. 109)

No Equador, Sanjinés revela que o filme repercutiu com “bastante intensidade nos meios universitários e dos trabalhadores” (SANJINÉS, 1978, p. 70), seja na Itália ou em países latinoamericanos. Sanjinés ainda revela que a aceitação de seu filme foi bem maior que esperava, chegando a ser vista por “cerca de 40 mil operários, apenas na área de Quito”, e “com base em dados estatísticos” a difusão entre camponeses, operários e estudantes em diferentes partes do país estimam “aproximadamente 340 mil espectadores” (SANJINÉS, 1978, p. 70). Será também durante o exílio, que o Grupo Ukamau irá produzir o filme "*El enemigo principal*" (1973), um longa-metragem que traz muitas semelhanças com *El Coraje del Pueblo* (1971) devido sua aproximação temporal e os aspectos do presente que acabaram por abarcar. Dentre estes aspectos, podemos destacar a enorme presença da luta feminina e do forte oposicionismo ao imperialismo estadunidense.

Na Argentina, Sanjinés revela que o filme, ao lado de *Yawar Mallku*, foi bastante circulado “nas fábricas, escolas e instituições”:

Eram obras que mobilizavam e conscientizavam, servindo como ferramentas de resistência e reflexão política em um contexto de crescente autoritarismo e repressão na Argentina. Esses filmes, com seu caráter militante e denunciante, desempenharam um papel importante na formação e mobilização de grupos que se opunham ao regime opressor que se instalaria plenamente após o golpe de 1976. (BESKOW, 2016, p. 29)

Na Bolívia, o filme foi lançado apenas em 1978, sete anos depois e ficará apenas uma semana em circulação. Após dois dias de sua estreia, Sanjinés revela que foi publicado um anúncio no jornal afirmando que o filme era “calunioso” e que tudo dito sobre o exército era mentira, e chamando o Grupo Ukamau de “terrorista”, exigindo a retratação por parte do diretor. O cineasta boliviano, então, dirá que:

No dia seguinte, nos mesmos jornais, esta foi nossa resposta ao comandante do exército: «Senhor General Arce, não podemos nos retratar da verdade, e se o senhor nos ameaça com um processo civil-militar, estamos plenamente dispostos a comparecer, porque esse processo nos dará a oportunidade de revelar à sociedade boliviana uma série de documentos e testemunhos que não tivemos tempo de incluir no filme» (risos). E aí terminou tudo, o comandante do exército ficou em silêncio, e pouco tempo depois o filme voltou às telas. (BESKOW, 2016, p. 28)

Um ano após o lançamento do filme, Sanjinés publicará a obra *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), contendo nela diversos apontamentos que retomam o percurso da concepção do cinema junto ao povo e sendo base para diversos cineastas militantes ou pesquisas acerca do cinema — assim como o presente trabalho. Após isto, Sanjinés voltou a retomar o uso do plano sequência em suas obras, assim como podemos ver em *Nação Clandestina* (1989) ou até em sua obra mais recente: *Insurgentes* (2012).

Capítulo 3: Os aspectos ditos e “não-ditos” em *El Coraje del Pueblo*

3.1. O Comitê das “*Amas de Casa*”, María Barzola e a luta feminina no filme *El Coraje del Pueblo*

Neste capítulo, que poderia dar um trabalho monográfico inteiro em si, dada a enorme potencialidade que este aspecto carrega consigo, trago aqui, em particular, a importância da luta e da organização das mulheres bolivianas nas figuras do Comitê das Amas de Casa e de María Barzola, além de seus papéis na luta contra as ditaduras que aconteceram na Bolívia durante o século XX, tendo como base o filme *El Coraje del Pueblo*.

Reconheço que há todo um campo conceitual de análise da questão de gênero na historiografia e que pretendo me aprofundar em estudos posteriores, mas neste trabalho realizo uma primeira aproximação com a luta das mulheres no contexto boliviano, particularmente no âmbito do setor mineiro haja vista que, no filme, há a intenção dos agentes envolvidos na produção de dar destaque a este aspecto. Assim, faço um breve apanhado de algumas cenas que tocam nessa questão e apresento uma reflexão preliminar recuperando a história da organização destas mulheres no *ahí-ahora* das lutas de seu tempo. De início, destaco a presença quase despercebida de María Barzola na cena inicial do filme que trata do Massacre de Catavi, ainda em 1941, na qual ela se encontra em meio à multidão do plano coletivo de mineiros, mulheres e crianças que protestavam em uma marcha. Barzola aparece flamulando uma bandeira boliviana.



Figura 3: Representação de María Barzola flamulando a bandeira da Bolívia sendo retratada em Plano Coletivo durante protesto em Catavi, 1942 (*El Coraje del Pueblo*, 1971)

Sobre esta mulher, apesar de não haver muitos registros acerca de sua vida, sabe-se que foi uma *palliri* — função esta que desempenhou após a morte de seu marido, apelidado de “Cueto” (SALAZAR, 2014) — e morava em uma comunidade em Catavi. Narciso Aguillar, um dos sobreviventes do massacre, relata que era uma mulher “bonita, meio branquinha e alta” (SALAZAR, 2014). Após sua morte, María Barzola será lembrada como um mártir da luta feminina e mineradora na Bolívia, com o 21 de Dezembro sendo marcado no país como o Dia do Trabalhador para rememorar sua morte e das outras vítimas daquele massacre. Além disso, o local do ocorrido passou a ser conhecido como “Campo de María Barzola” ou “Altiplano de María Barzola” (SANTOS, 2018). Sua única citação em um documento oficial foi justamente o informe de sua morte, que foi feito duas semanas após o ocorrido pelo general Luis A. Cuenca, declarando ao Ministro de Defesa e ao Chefe de Estado Maior a “lista de 19 mortos, na qual María Barzola figura em último lugar” (SALAZAR, 2014). O estudo sobre sua vida certamente abre caminhos para entender a luta destas mulheres mineiras em seu tempo, sendo primordial levar em conta a figura de María Barzola como de grande importância para o entendimento do funcionamento e da organização social na Bolívia, que apesar de ter incorporado muitos elementos do patriarcado ocidental, ainda revelava, na figura de María Barzola, fissuras de que a superação deste colonialismo vigente era, e é, possível.

A figura de María Barzola, apesar de representar uma mártir para a classe mineira, acaba por ser apropriada em uma política do MNR, no contexto da Revolução de 1952, quando Paz Estenssoro era presidente. A intenção era de incorporar a luta feminina na política pequeno-burguesa do MNR, criando uma espécie de “tropa de choque” de mulheres no partido, que seriam conhecidas como as “Barzolas”. A função destas mulheres era, sobretudo, agir em protestos contra o MNR e o então presidente em um momento em que o partido já enfrentava duras contradições com o processo revolucionário que o impulsionou ao poder, distanciando-se das bases populares. A associação do nome de Barzola a essa política criava um sentimento de repulsa por parte da classe trabalhadora contra estas mulheres. Segundo Ardaya (1983, p. 20):

Dessa maneira, na Bolívia, persiste um sentimento de rancor contra as Barzolas, por exemplo: em La Paz, quando havia um setor da classe trabalhadora que reivindicava algo, as Barzolas apareciam enfrentando-os com facas, canivetes, chicotes e atacavam as pessoas que se reuniam em manifestações de protesto contra as más medidas adotadas pelo governo.

Porém, vale destacar que, apesar do aparelhamento da luta feminina pelo MNR, é inegável a importância da presença destas mulheres na luta por reivindicações, como o sufrágio universal e a divisão de terras dentro do partido, e também é justo dizer que esta utilização das Barzolas como um braço de aparelhamento político do partido se deve também ao fato da ausência de um debate político mais aprofundado acerca da atuação destas mulheres e da ausência de intelectuais orgânicas neste partido, já que o ensino muitas das vezes lhes era segregado. A mesma autora ainda revela que:

As Barzolas eram geralmente mulheres que viviam nos setores populares urbanos, a maioria delas analfabetas, esposas de "milicianos" ou simplesmente esposas de militantes do MNR. Sua principal atividade era ser "donas de casa", ou seja, encarregadas fundamentalmente da reprodução da força de trabalho familiar. Além disso, essa atividade exigia delas a realização de uma atividade complementar e remunerada, a busca de parte do salário fora ou dentro do lar, já que o salário do companheiro era insuficiente." (ARDAYA, 1983, p. 21)

O segundo aspecto visível da luta feminina abordada na obra fílmica é justamente o exemplo que se faz mais nítido, com a atuação do Comitê de *Amas de Casa*. Sua fundação remete ao dia 21 de junho de 1961 após um grupo de 60 mulheres se organizarem para cobrar o desaparecimento de seus companheiros líderes sindicais que haviam sido presos pelo exército. O Comitê foi fundado em La Paz após uma deliberação junto ao sindicato mineiro que veio após uma série de denúncias feitas por elas nas rádios *Voz del Minero* e Pío XII. As seguintes mulheres estiveram envolvidas na comissão de La Paz: Alicia de Escobar, Flora de Quiroga, Norberta de Aquilar, Alicia de Ovando, Olga de Toro, Cinda de Santiestevez, Bertha de Pimentel, María de Valeriano, Brígida de Velarde, Fausta de Espada, etc. (LAGOS, 2006, pp. 34-35) No filme, a partir dos 18 minutos e 19 segundos de duração, por exemplo, é retratada a fundação do Comitê, no qual há um pequeno trecho que revela a insatisfação de centenas de mulheres que não recebiam alimentos básicos para alimentar suas famílias onde é possível ver, a partir de um plano coletivo, a inquietação destas mulheres, denunciando a imobilidade tanto do governo em fornecer os recursos, como dos homens pertencentes à comunidade.



Figura 4: Mulher faz discurso para uma multidão pela demanda de alimentos nas comunidades mineiras. Na legenda: “Como vamos alimentar nossas famílias?” (SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971)

Figura 5: Mulher boliviana se indigna com a falta de ação dos homens. Na legenda: “É inútil esperar pelos homens”. (SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971)

Na cena acima, podemos observar um aspecto da filmografia que se torna bastante evidente no filme: a utilização constante do plano coletivo em quase todas as cenas do filme. Ou seja, utiliza-se um plano mais afastado para captar uma multidão e faz-se a utilização do *close-up* quando necessário. Este tipo de plano fica evidente na cena em que o Comitê de *Amas de Casa* se junta para protestar contra a falta de comida, em que há a representação coletiva constante daquelas mulheres. Neste momento há uma fuga do eu, que dá lugar ao senso de coletividade ao espectador, o colocando como parte daquele meio. Sanjinés, ao utilizar este tipo de filmagem, não o faz isento de intencionalidade. O que queria de fato era se aproximar da ancestralidade que a cultura quechua-aymara carrega de não conceber a existência do eu fora do coletivo, fazendo com que o espectador proveniente destes povos se conectasse mais à obra. Porém, não há a exclusão completa da existência de lideranças naquele movimento, que, na figura de Domitila Chungara de Barrios, é representada a partir de *close-ups*. Deste modo, a protagonista assume um caráter poeticamente coletivo no enredo, ao estar ali não enquanto Domitila, mas sim enquanto mãe, mulher boliviana, moradora do Siglo XX e membro do Comitê *Amas de Casa*.

Como solução, propuseram uma greve de fome para forçar o governo a solucionar o problema. Esta cena representa um episódio cotidiano na vida da mulher moradora das comunidades mineiras, já que constantemente o governo falhou em fornecer recursos básicos como pão, açúcar e carne. Assim, conforme assinala Lagos (2006, p. 34), podemos afirmar que “as Amas de Casa eram as mais afetadas com a política fomentadora de fome de tal governo. Isso foi

despertando povo a povo a consciência política das mulheres mineras.” Desta forma, o estopim chegou na cena seguinte, quando um grupo de líderes sindicais some e suas companheiras vão cobrar seu encarceramento, que é representado no filme quando um homem de aparência mestiça acompanhado de várias discute com um homem branco acerca do incidente.

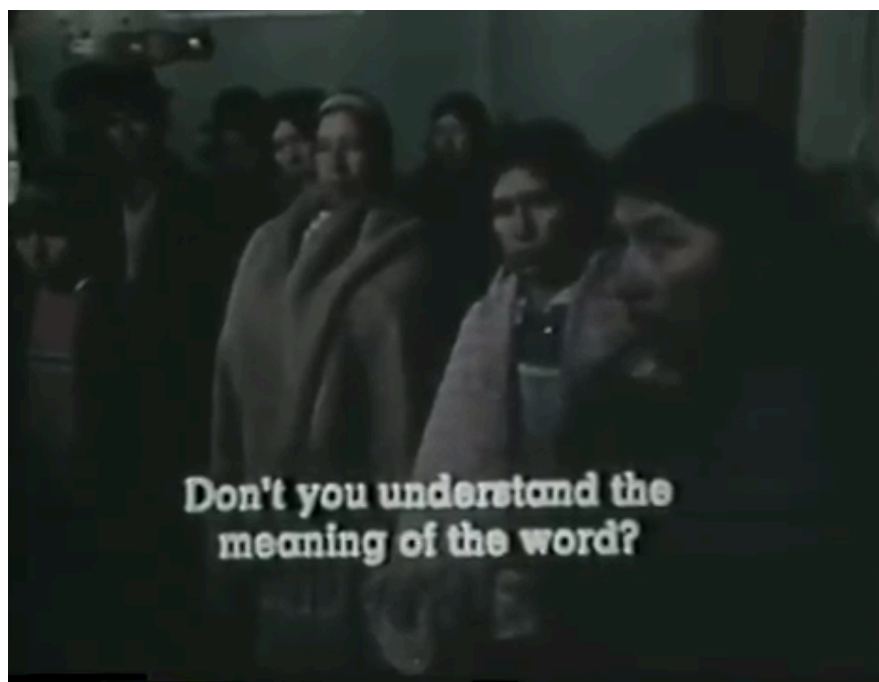


Figura 6: Representação no filme do episódio de fundação do Comitê de *Amas de Casa*.
(SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971)

Na cena acima, podemos mais uma vez observar o plano coletivo sendo executado com excelência pelo diretor. A representação se trata de uma tentativa de recuperar o evento em que as *Amas de Casa* protestam contra o desaparecimento dos seus maridos. Neste momento, há um protagonismo múltiplo destas mulheres, elucidando uma tentativa de se conectar com a forma de enxergar o mundo quechua-aymara que não concebe o eu a partir do individual, mas sim do coletivo. Ao ouvirem a recusa, ouve-se o pranto de uma criança filha de uma dessas mulheres, colocando o observador em uma conexão adjunta de desconforto com a cena, já que, ao mesmo tempo que o choro do bebê incomoda, ele acompanha a revolta e indignação destas mulheres, possibilitando a quem observa conectar-se com a situação.

A partir daí, o Comitê de *Amas de Casa* foi sendo cada vez mais parte indissociável da luta sindical, sendo responsável por puxar frentes de luta contra a ditadura e contra o imperialismo crescente na sociedade boliviana. Segundo Bruce e Araújo (2024, p. 7):

A atuação do Comitê foi fundamental na articulação das greves, nas denúncias das prisões arbitrárias de cônjuges, na luta contra as condições de superexploração da família mineira, contra a abertura da estatal Corporación Minera de Bolívia (COMIBOL) ao capital estrangeiro (que resultou em redução de salários e na perda de influência dos sindicatos na administração) e no estabelecimento de uma agenda de gênero que incluía discussões sobre dupla jornada, violência contra a mulher, direito à educação nas minas, entre outras.

Portanto, foi nítida a presença do Comitê no enfrentamento às ditaduras bolivianas, já que somavam sua luta contra as condições precárias de vida nas minas com a condição colonizadora que o patriarcado estabeleceu nas comunidades mineiras. No livro “Se me deixam Falar” escrito por Moema Viezzer (1990), é narrada a trajetória de uma das mães que protagonizam o filme: Domitila de Barrios Chungara. Seu relato, apesar de revelar uma intensa trajetória particular com episódios de bastante sofrimento, concomitantemente nos revela aspectos que se interseccionam direta ou indiretamente com o filme.



Figura 7: Domitila Chungara interpretando a si mesma (*El Coraje del Pueblo*, 1971)

3.2. Dimensão Étnico-Racial “não-dita”

Algumas literaturas marxistas — como a obra *Revolução Boliviana* de Everaldo Andrade (2007) utilizada inclusive neste presente trabalho como base — ao se ater de forma consistente na estrutura e na construção de uma dialética que tem por objetivo buscar analisar as sociedades latinoamericanas num recorte pós-colonial — e que por isso, tem como consequente marca a culturalidade e a ancestralidade dos povos originários e tradicionais — acabam por menosprezar

esta dimensão presente na classe operária mineira após concebê-la unicamente em uma instância classista, ignorando demais aspectos de análise que podem ser percebidos a partir da História Cultural. Portanto, se torna crucial considerar a condição justaposta de existência destes sujeitos subalternizados a partir de sua própria territorialidade concebida a partir de suas próprias noções, costumes, celebrações, ritos, formas de organização social, etc. Denota-se, assim, a necessidade de uma ótica própria para enxergar a especificidade que não pode ser concebida a partir de um pensamento necessariamente europeu. O filósofo Fausto Reinaga (2014), em sua obra *O Pensamento Indianista Contra a Colonialidade*, se contrapõe a estas análises enviesadamente marxistas ao trazer a necessidade de reivindicar o “ser Índio” como forma de resistência e auto-afirmação. Se trata, neste momento, de tomar não ignorar os conceitos e ideias do pensamento moderno-ocidental, mas sim colocá-las em um lugar de confronto exposto como forma de superar a dominação sócio-cultural imposta em *Abya Yala* após o processo de colonização iniciado em 1492. Portanto, para se ter em vista uma análise com mais completude e capacidade de enxergar o não-dito nestas sociedades, inclusive a boliviana, é fulcral incorporar o Pensamento Índio na argumentação de trabalhos historiográficos como forma de enxergar a dimensão étnico-racial presente nestas lutas.

Embora, no setor mineiro, a dimensão étnico-racial ainda não fosse explicitamente presente no discurso político e o auto reconhecimento de ser indígena naquele espaço de tempo abordado não constituísse ainda uma ontologia própria nos movimentos de trabalhadores, não se pode negar sua existência. Mesmo que as fontes da época revelem que os debates sobre “ser índio”³¹ ainda que não exercessem um papel consolidado na disputa da consciência coletiva nas comunidades mineiras, assim como alega Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 89)³², não significa dizer que esta consciência não estava ali no *ahí-ahora* dos sujeitos daquele tempo, vagando de maneira tão presente quanto qualquer outro aspecto de dominação exercido pela colonização. Neste sentido, busco enfatizar os aspectos ditos e não-ditos que o filme nos revela, lembrando sempre que a roteirização, por se tratar de um trabalho conjunto do diretor e dos próprios personagens pode nos colocar em um caminho duplamente espinhoso, já que não é possível mais saber se tal fala ou tal

³¹ Aqui vale destacar a fala de Silvia Rivera Cusicanqui que assume que “Após a revolução de 1952, quando o ideal de uma sociedade homogênea ao estilo europeu ou norte-americano se tornou dominante, o linguajar oficial foi purgado da palavra “índio”, substituindo-a por “camponês”. Ou seja, há de fato essa tentativa de apagamento do termo como forma de distanciar-se deste sujeito entendido como primitivo ou selvagem pelo pensamento moderno-ocidental.

³² Que preferiram buscar a auto afirmação na luta sindical e na causa operária em torno de um repertório classista marxista trotskista, distanciado-se naquele momento, do componente indígena nesta identidade. Porém, a radicalidade dessas afirmações se comprovam em movimentos como as Teses de Pulacayo (1946) e a Assembleia Popular (1971), que reivindicam a luta socialista a partir do sindicalismo revolucionário (ANDRADE, 2007 p. 59). Além disso, na análise do livro da Domitila, esse repertório classista também é muito presente, embora em alguns momentos fique evidente que o modo inclusive que a repressão se deu contra ela, quando foi presa e torturada, relacionava-se com o fato dela não ser somente uma mineira, liderança do Amas de Casa, mas também índia (VIEZZER, 1990).

aspecto revela uma noção do ator-testemunha ou do diretor. Porém, mesmo que seja impossível recuperar esta resposta, é necessário ter como base a premissa de Marc Ferro (1992) ao enunciar que o presente de representação filmica revela questões políticas, sociais e culturais mesmo que de maneira invisível ou inconsciente. Portanto, devemos levar em consideração aspectos estes que possam abrir fissuras de entendimento da consciência e da memória coletiva daquela época sob o entendimento da Sociologia da Imagem, que parte do princípio de que as práticas de representação são todas de igual modo cruciais para o entendimento da sociedade de maneira ampla, estando esta intencionalidade na frente da câmera, ou atrás, como veremos a seguir.

Vagando no rumo deste campo de possibilidades, encontramos uma fala bem interessante de ser analisada a partir desta concepção. Em um dado momento do filme, ao investigar o desaparecimento de alguns membros das comunidades do Siglo XX, um minerador vai até o que parece ser a empresa de estanho de Patiño para cobrar este desaparecimento. Ao confrontar-se com o sujeito branco que tenta desaconselha-lo a estar naquele local, o minerador acaba por discutir com o sujeito e tem a seguinte fala: “Você é o selvagem iletrado que sempre foi”. Nesta fala, podemos claramente apontar a intencionalidade do diretor e dos atores de evidenciar a dimensão étnico-racial presente na relação entre o branco e o indígena existente naquela época. Se durante a produção deste filme, em 1971, já havia esta preocupação de confrontar-se com o branco e de demonstrar o racismo existente para com a classe operária, como podemos dizer que não há um entendimento de que no mínimo exista essa relação?



Figura 8: Discussão entre um branco e outro “mestiço”. Na legenda é possível ler o seguinte diálogo: “Você é o analfabeto selvagem que sempre foi!” (SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971)

Seguindo esta linha, em uma outra cena em que se retrata o Massacre de San Juan, aos 1:19:50 minutos de filme, vemos um diálogo entre dois soldados bolivianos em um tiroteio, um branco e outro mestiço. Nesta cena, novamente há esta confrontação no momento em que um dos soldados diz que não pode atirar nos inimigos, pois vive no local da incursão. Após isto, o primeiro diz ao segundo a seguinte fala: “Índio imundo, atire ou você pode morrer aqui”. Novamente vemos a constatação desta dimensão sendo bem definida e rodeando com as mais diretas evidências deste embate naquele tempo pelos agentes envolvidos na produção.



Figura 9: Discussão entre dois soldados do exército boliviano, um branco e outro “mestiço”. Na legenda é possível ler o seguinte diálogo: “Índio imundo! Atire ou você pode morrer aqui.” (SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971)

Além destes diálogos específicos, podemos ver nos aspectos técnicos da cinematografia, que foi construída conjuntamente com os atores, alguns outros aspectos de grande valiosidade que são fruto da potencialidade do *Cine Junto al Pueblo* e que revelam dimensões étnico-raciais presentes na obra. O aspecto técnico que abordo, primeiramente, é a peça chave de Sanjinés na justaposição que seu cinema se coloca ao narrar de maneira abigarrada a sociedade boliviana: o Plano Sequência

Integral. Este tipo de plano consiste em gravar sem cortes a cena, tentando sempre captar os mais mínimos detalhes que pudessem ser percebidos, dando a oportunidade ao espectador de ter uma experiência ativa no ocorrido e desprender-se de ser um mero observador:

A surpresa que um primeiro plano, imposto por corte direto, sempre provoca, interromperia o que se desenvolvia no plano sequência, que consistia na força interna da participação coletiva, transformando-se na participação presente do espectador. O movimento da câmera interpretava apenas os pontos de vista e as necessidades dramáticas do espectador, que podia deixar de ser apenas um observador para se tornar um participante (SANJINÉS, 1980, p. 63).

Neste sentido, Sanjinés e sua equipe gravam em uma cena o ocorrido. Porém, o diretor revela que não poderiam refazer um novo *take* nem se quisessem, já que a imersão dos personagens foi tamanha que os colocou em um processo de catarse de memória coletiva que só poderia ser possível com atores diretamente envolvidos com o ocorrido:

A primeira cena de massacre em *El Coraje del Pueblo* foi filmada continuamente, desde o momento em que a multidão descia dos morros até ser atingida pelos tiros na planície. Os cinegrafistas capturaram um massacre real. Muitas cenas simultâneas precisaram ser registradas rapidamente, pois não poderiam ser repetidas, assim como na realidade, devido ao clima psíquico único que se desenrolava. Na sala de montagem, ao organizar esses planos, sentiu-se que o material filmado era sólido. Essas imagens não foram imaginadas por um roteirista nem encenadas ou inventadas por um diretor com instruções precisas. Eram imagens criadas ou, mais precisamente, lembradas pelo povo. As situações foram recriadas no calor da ação, em meio ao som dos tiros, com uma capacidade expressiva extraordinária sendo exibida pela multidão que encenava coletivamente o massacre. (SANJINÉS, 1980, p. 23-4).



Figura 10: Protesto de Catavi, 1942. (SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971)

O evento vivenciado nesta cena se trata de uma representação do Massacre de Catavi, ocorrido em 21 de dezembro de 1942. Após terem uma petição que pedia o aumento dos seus salários em 100% negados³³, os trabalhadores das minas de Siglo XX e Catavi, encabeçados por alguns líderes sindicais, chamaram uma greve do dia 15 de dezembro até o dia 20. Com o insucesso da greve, um grupo de protestantes marchou até o escritório da empresa de Patiño, sendo recebido a tiros pelo exército nacional. Nash revela que “o número oficial de mortos foi de 19, com 40 feridos, mas os trabalhadores relataram até 400 mortes, um número que M. Kyne, um organizador da CIA dos EUA enviado para investigar, considerou plausível.” (NASH, 1993, p. 41). Este dia inaugura um momento na luta sindical de tomada de consciência por parte destes trabalhadores de tamanha grandeza que passa a ser lembrado após 1944 como o Dia do Trabalhador Mineiro Boliviano no dia 21 de dezembro (ANDRADE, 2007, p. 54). Cabe ressaltar também que a mulher carregando a bandeira boliviana nesta cena foi interpretada por María Barzola que foi a responsável por encabeçar a manifestação, revelando um aspecto de participação feminina na luta dos mineiros. Este local passará a ser conhecido como o altiplano “María Barzola” (SANJINÉS, 1980, p. 111). A cena, gravada em um Plano Sequência, busca representar a partir da visão de sobreviventes e parentes de vítimas do ocorrido. Deste modo, é nítida a entrega e devoção dos atores e dos figurantes que aparecem na cena buscando retratar a partir de sua memória o evento de forma que roteiro algum

³³ O autor Everaldo Andrade revela que em 1943 menos de 3% dos empregados da Patiño Mines recebiam mais de um dólar por dia (op.cit., p. 53).

poderia ser capaz de adaptar-se. Portanto, a noção de Documentário-ficção se coloca presente já que não se trata de entrevistar essas pessoas, mas sim colocá-las em um momento de catarse conjunta que possibilite-os reviver o ocorrido a partir da atuação, libertando-os das amarras do relato falado e possibilitando o relato a partir de uma forma de comunicação que permite a Sociologia da Imagem.

Neste sentido, Sanjinés e sua equipe conseguem gravar em um *take* o ocorrido. Porém, o diretor revela que não poderiam refazer um novo *take* nem se quisessem, já que a imersão dos personagens foi tamanha que os colocou em um processo de catarse de memória coletiva que só poderia ser possível com atores diretamente envolvidos com o ocorrido:

A primeira cena de massacre em *El Coraje del Pueblo* foi filmada continuamente, desde o momento em que a multidão descia dos morros até ser atingida pelos tiros na planície. Os cinegrafistas capturaram um massacre real. Muitas cenas simultâneas precisaram ser registradas rapidamente, pois não poderiam ser repetidas, assim como na realidade, devido ao clima psíquico único que se desenrolava. Na sala de montagem, ao organizar esses planos, sentiu-se que o material filmado era sólido. Essas imagens não foram imaginadas por um roteirista nem encenadas ou inventadas por um diretor com instruções precisas. Eram imagens criadas ou, mais precisamente, lembradas pelo povo. As situações foram recriadas no calor da ação, em meio ao som dos tiros, com uma capacidade expressiva extraordinária sendo exibida pela multidão que encenava coletivamente o massacre. (SANJINÉS, 1980, p. 23-4).

Após esta cena acontece o que para mim é um dos maiores acertos de Jorge Sanjinés nesta obra, sendo esta a cereja do bolo do evento narrado inicialmente. Trata-se de, após representar os massacres ocorridos naquele espaço de tempo, Sanjinés tratou de mostrar um a um, os responsáveis pelo ocorrido e seu grau de responsabilidade. Foram mostrados os rostos de Simon Patiño, Enrique Peñaranda, entre outros envolvidos diretamente nos acontecimentos. A ideia de revelar a face dos inimigos se trata de uma prática clássica do *Cine junto al Pueblo* em sua essência, pois, ao mesmo tempo que caracteriza quem é que está contra o povo na realidade e permite a reflexão crítica acerca da opressão vivenciada, também os coloca em um local de autoafirmação no momento em que distingue o dominado do dominador.



Figura 11: Simon Patiño, dono das minas de estanho e na legenda escrito: “Responsáveis”, em alusão aos culpados pelo Massacre de Catavi, 1942 (*El Coraje del Pueblo*, 1971).

Figura 12: Enrique Peñaranda, Presidente da República boliviana em 1942 (SANJINÉS, Jorge. *El Coraje del Pueblo*, 1971).

Esta cena, que trata de uma breve linearidade dos massacres acontecidos na Bolívia entre 1942 até 1965, tem a intenção de fazer este apanhado de média duração destes acontecimentos. Desta forma, apresentam primeiro o dia e o ano do massacre, seguido do número de mortos e feridos e, por fim, os responsáveis pelas atrocidades. Deste modo, é possível ao espectador saber não apenas do acontecimento, mas também quem são os culpados. Esta prática é para mim um dos maiores acertos de Sanjinés pois permite ao observador entender e compreender o fato conjuntamente com a reflexão de quem são seus verdadeiros inimigos.

Por fim, gostaria de dizer que, mesmo embora o filme possua consigo muitos outros aspectos que poderiam ser analisados a partir da Sociologia da Imagem de maneira a complementar ainda mais este trabalho monográfico — como por exemplo uma maior apropriação da luta sindical no léxico mineiro — me absteve a limitar meu trabalho aos aspectos que foram abordados puramente por questão de poder aprimorar-me melhor destes e pretendo trabalhá-los melhor posteriormente.

Considerações (que não podem ser) finais:

Há de se entender que a colonização dos corpos subalternos é uma prática que ultrapassa até mesmo os limites físicos de violência, partindo para uma violência simbólica e cultural. Esta que permeia as nossas mentalidades sob um aspecto negativador da nossa própria potencialidade e capacidade de propor nossas próprias ideias. Esta falta de capacidade de exercer influência sobre o mundo ao nosso redor, fruto da colonização e dominação cultural, provoca o que Fanon chamou de “impotência social” e nos coloca em um lugar de voltar-se a si mesmos para achar a saída deste problema. Porém, ao se achar numa contradição, já que não pode colocar-se em liberdade fugindo para si, não encontra-se o autoconhecimento. Como saída deste problema, Fanon entende que “a liberdade requer visibilidade, mas, para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros” (FANON, 2008). Ou seja, se torna necessário o entendimento destes povos subalternos sobre quem são a partir da auto afirmação provocada pelo rompimento com a barreira imposta pelo colonizador como forma de reencontrar-se e reafirmar-se no mundo. Neste sentido, como o colonizado se afirma a partir, não de uma condição ornamental de subserviência, mas sim a partir de uma dimensão étnico-racial e metodológica de concepção de sua própria existência abigarrada³⁴ no mundo? Para Silvia Rivera Cusicanqui, o rompimento com o pensamento moderno-ocidental e a fala escrita abre caminhos múltiplos de concepção do ser que só serão possíveis a partir da Sociologia da Imagem e o seu diálogo com outras áreas de conhecimento para realizar uma troca de saberes que possibilitem fazer aproximações. Aqui tenho base na aproximação com a História.

Durante a presente pesquisa, não pude me apaixonar mais pelos aspectos da luta boliviana como um todo. Em uma sociedade tão devastada pelo processo colonizatório e tão amordaçada pelas garras do imperialismo yanque, atravessada por uma série de ditaduras que impossibilitaram o funcionamento do exercício da democracia plena no curso do tempo e que evidenciam a cada vez mais inconciliável contraposição das Duas Bolívias (CRUZ, 2013), se faz necessário a resistência na luta. Neste sentido, torna-se singular a capacidade destes povos em conceber a luta como força motriz da sua coletividade em prol da afirmação e da superação da opressão e da colonização. Carrego comigo agora também a curiosidade sobre estas formas de entender e de se estar no mundo. Sobre os resultados da pesquisa, creio que pude concluir os objetivos gerais que tratavam de trazer o debate do *Cine junto al Pueblo* para uma perspectiva historiográfica e de realizar uma análise fílmica que pudesse revelar aspectos desta obra.

³⁴ Este termo foi criado por René Zavaleta e é utilizado por Cusicanqui para remeter ao princípio de uma dialética sem síntese das distintas interações culturais existentes na realidade social boliviana. Ver: Zavaleta Mercado, René. 1977. “*Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia.*” En *América Latina: Historia de medio siglo*. Pablo González Casanova (comp.). México: Siglo XXI.

Além disso, pude entender a potência e o poder que a representação fílmica tem não apenas em moldar e indagar o imaginário do presente como tal, mas também de recuperar vestígios do passado que, se bem incorporados no ofício do historiador e de maneira crítica, podem revelar aspectos do passado, possibilitando caminhos para o entendimento mais amplo do que a consciência coletiva daquele tempo tem a evidenciar. Dentre estas possibilidades, no caso específico do filme analisado, destaco a potência que a utilização da Sociologia da Imagem proposta por Cusicanqui tem para conceber uma análise mais capaz de enxergar os pormenores que a representação da imagem tem a nos oferecer enquanto fonte da realidade em questão, seja ela retratada a partir de um filme, uma fotografia, um quadro ou até mesmo a partir da observação de um aspecto da sociedade, do mais específico ao mais geral. Portanto, em meus próximos trabalhos que tiverem como base a reflexão acerca da imagem, terei como referencial teórico e metodológico esta proposição.

Sobre as continuidades dos meus próximos passos e, de igual, das possibilidades de pesquisa que trago a partir da análise fílmica abordada, trago aqui alguns temas que possivelmente agregarão muito à historiografia que foram possíveis de se enxergar a partir do relato fílmico. O primeiro deles e talvez o mais explícito na trama foi a questão dos massacres na Bolívia do século XX. No filme, é possível enxergar na representação ali construída a crueldade e a capacidade dos governos militares em oprimir e aniquilar sua própria população e, ao mesmo tempo, de apagar ou diminuir os fatos ocorridos, merecendo uma melhor pesquisa acerca da memória de reparação destas famílias vítimas dos massacres. O segundo deles — este que revelei que poderia ser tema de uma monografia inteira em si — é sobre a luta feminina das mulheres bolivianas com base na organização do tecido social boliviano, que revela aspectos singulares na América Latina. O terceiro que considerarei — e que pretendo me debruçar com mais intensidade futuramente — é justamente a dimensão étnico-racial observada de maneira não-explicita na obra fílmica. Concomitantemente, pretendo dar sequência na análise fílmica de outras obras de Sanjinés, como por exemplo *Ukamau* (1966); *Yawar Mallku* (1969); *Nação Clandestina* (1989) ou até mesmo o aprofundamento teórico da análise deste presente filme, entre outras obras que podem dar caldo para a Sociologia da Imagem resultando em análises contundentes acerca do imaginário da sociedade boliviana no século XX como forma de dar cabo à minha pesquisa. Refletindo um pouco na longevidade do filme que nos leva até o século XXI com a ascensão do primeiro presidente indígena no país, é nítido enxergar o longo tempo de silenciamento que existiu concomitante a dimensão não dita supracitada. A posse de Evo Morales evoca um momento de *abigarramiento* na Bolívia que, ao analisarmos a processo histórico que nos leva até este evento — permitido pela Sociologia da Imagem nas práticas de representação, a exemplo do filme — nos revela um silenciamento de corpos que sempre coexistiram de maneira subalterna no *Tawantinsuyo* após a

colonização. Desta forma, é crucial conceber este silenciamento para conceber com totalidade a magnitude das vozes daquela época e, de igual, questionar a violência e a repressão das ditaduras que aconteceram na Bolívia, sendo estas, parte de uma grande esfera de dominação que perpassou de forma absoluta apenas o aspecto de classe. Portanto, não se deve subestimar — como o fizeram as análises marxistas e nacionalistas — o contraste da dimensão étnica, mesmo que fosse um debate a ser feito *a posteriori*.

Por fim, nestas considerações, que não poderiam estar mais longe de ser finais, gostaria de revelar a enorme potência e os portais que esta pesquisa pode me proporcionar, fornecendo luz para caminhos que eu não imaginava existir. Caminhos estes que entendo como se fossem pontes que atravessam a experiência e a observação que só são possíveis após o desprendimento do próprio ser ao entregar-se à análise. Esta ponte me levou da Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, até o imaginário coletivo da sociedade boliviana do século XX, onde, nesta jornada, pude entender que a ferramenta de luta mais revolucionária de todas é a capacidade de imaginar o impossível e criar mundos de coexistência que revelam consigo a possibilidade tecer novas relações e conhecimentos múltiplos do ser e do estar na vida como um todo. Sobre a capacidade de criar o real, trago comigo agora a força e a potência do Cinema. Não imaginava que a sétima arte tivesse essa capacidade de realmente ser uma ferramenta de luta ativa na sociedade e de disputa da consciência coletiva até o momento em que estudei este tema. Agora carrego comigo a responsabilidade de compartilhar esta capacidade para com os meus esta capacidade. Cinema é arte descolonizadora de disputa do imaginário coletivo!

Eu quero saber quem que é o filho da p*** que deu
essa ordem

Olha as crianças na rua

Qual procedimento caso elas discordem?

Quem vai ficar pra lidar com os traumas?

Limpar o sangue?

Livrar as almas?

A primeira vítima da guerra: a verdade

A maior inimiga do amor: a vaidade

Minha comunidade sustenta o peso

De ser a base de uma estrutura algoz e covarde

E essas dores não são nem metade.

E Essas Dores Não São Nem Metade (Sant, 2022)

Referências bibliográficas

AIMARETTI, Maria Gabriela. **Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en “El coraje del pueblo” (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971).**

Revista Afuera N° 12 Año VII Junio, Buenos Aires, 2012.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. **A revolução boliviana.** São Paulo: Ed. Unesp, 2007. 182 p.

(Coleção "Revoluções do Século 20").

_____. **A comuna de La Paz: História da assembleia popular de 1971.** 2002.

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. . Acesso em: 05 dez. 2023

ALBÓ, Xavier. **Pueblos indios en la política.** CIPCA. Plural Editores, 2002.

ARDAYA, Gloria. **La mujer en la lucha del pueblo boliviano: las Barzolas y el Comité de amas de casa.** In: Nueva Sociedade n° 65. 1983, pp. 112-126.

BESKOW, Cristina Alvares. **Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés.** VOLUMEN IV, N° 9· 2016, p. 22, 2017.

BETHELL, Leslie (Org.). **História da América Latina.** São Paulo: EDUSP; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1997-2009.

CHARTIER, Roger. **O Mundo Como Representação.** Estudos Avançados 11(5), 1991.

El Coraje del pueblo. Grupo Ukamau, 1971. (90 minutos). Publicado pela Internet Archive.

Disponível em: <https://archive.org/details/718958168777>. Acesso em: 15 de nov. 2023

BARRIOS DE CHUNGARA, Domitila. **Se me deixam falar [entrevista a Moema Viezzer].** São Paulo: Símbolo, 1979.

CÓRDOVA S., Verónica. **Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización.** In: Nuestra América. Porto. ISSN 1646-5024. 3 (Ene-Jul 2007) 129-146. 2007.

CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis.** Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, janeiro – abril, 2010. P. 47- 56

- DAVSON, F. P. da S. **O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos.** HISTÓRIA UNICAP, 4(8), 2018. pp. 263–273.
- DORRONSORO, Begoña. **Mujeres indígenas y originarias y feminismos, descolonización de doble vía.** Pueblos , 41. 2010.
- _____. *En pie de lucha: experiencias de participación internacional de las mujeres indígenas.* Pueblos. Revista de información y debate. 2009.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** São Paulo: Unesp, 2005.
- FERRO, MARC. **O filme - uma contra-análise da sociedade?** In: LE Goff, J.; NORA, P. (Orgs). História: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199- 215.
- GARCÍA LINERA, Álvaro. **A Potência Plebeia.** São Paulo: Boitempo, 2010.
- GONZALES, Almudena Cabezas. *Mujeres Indígenas constructoras de región: desde América Latina hasta Abya Yala.* Revista Internacionala, Nº 6, Año 4. 2012.
- LORA, Guilherme. **El baño de sangre de San Juan.** Ediciones Masas. La Paz, 1969
- MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** História: questões e debates. N.38. Curitiba: Ed.UFPR, 2003.
- MEDINA, Cíntia. **A obra cinematográfica como fonte histórica.** Marx e o Marxismo. vol.8.N.15. jul/dez 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel.** In: PINSKY, Carla Bassanezi (org) Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2006.
- NASH, June. **We eat the mines and the mines eat us: Dependency and exploitation in Bolivian tin mines.** Columbia University Press, 1993.
- PARANAGUÀ, Paulo Antonio. **Cine documental en América Latina.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.** 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. 80 p.

_____. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. **Un mundo ch'ixi es posible: memoria, mercado y colonialismo**. In: Un Mundo Ch'ixi es Posible: Ensayos desde un Presente en Crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018, p. 13-39.

_____. **“La noción de ‘derecho’ o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia”**. In: ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys et al (eds). Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

ROSENSTONE, Robert. **History on film; film on history**. Edinburgh: Paerson It, 2006.

MELO, Luiz Alberto Rocha. **Sanjinés e a Coragem**. Retirado de:

<http://www.contracampo.com.br/63/corajedelpueblo.htm> Acesso em: 14 de set. de 2023.

SANJINÉS, Jorge; UKAMAU, Grupo. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. (Sem título), 1979.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985].

VELASCO, Jorge Flores. **El levantamiento del Inti Raymi: del cine junto al pueblo hacia el videoactivismo de los movimientos sociales**.

MONTOYA, Víctor. **La masacre minera de San Juan**. 2009. Disponível em:

https://www.margencero.es/articulos/new03/masacre_minera.html. Acesso em: 17 de jan. de 2025

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005. Cap. 1, 2 e 3.