

## **A CINEMATOGRAFIA UTÓPICA, ROMÂNTICA E REVOLUCIONÁRIA DE JORGE SANJINÉS**

Cleonice Elias da Silva\*

*Revolución* (Bolívia, 1963, 10 min.)

Diretor: Jorge Sanjinés

Imagem: Óscar Soria

Montagem: Jorge Sanjinés

Produção: Jorge Sanjinés e Ricardo Rada

Companhia responsável pela produção: Grupo Ukamu

### **Cinema Boliviano; Representações do povo; Jorge Sanjinés**

Meu interesse pelo cinema boliviano, mais especificamente por Jorge Sanjinés, é recente. Não conhecia a produção do referido cineasta até entrar no grupo de pesquisa Cinema Latino-Americano e Vanguardas Artísticas, vinculado ao CNPq e coordenado pela professora doutora Yanet Aguilera da Universidade Federal de São Paulo.

A produção de Sanjinés é pouco conhecida no Brasil, até mesmo entre os cinéfilos e os pesquisadores de cinema. Apesar de ele impor restrições para exibição de seus filmes, é possível assistir à maioria deles online.

---

\* Mestranda. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, Departamento de História, POLHITICULT - Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura, 05014-901, São Paulo, Brasil. E-mail: cleoelias28@gmail.com

O seu filme mais recente, *Insurgentes* (2012), foi exibido na mostra *1ª Semana de Cinema Boliviano em São Paulo*<sup>1</sup> deste mesmo ano de estreia do filme, teve uma boa recepção diante de uma crítica especializada, foi indicado para um dos principais festivais de cinema na América Latina, *Festival de Cinema Latino-americano de Havana*<sup>2</sup> e premiado em primeiro lugar no *Festival Internacional de Cine Político*<sup>3</sup> realizado em Buenos Aires. Todavia, existe uma grande dificuldade para se encontrar uma cópia desse filme aqui no Brasil, a minha procura não foi bem sucedida.

Neste texto apresento uma contextualização da produção do cineasta boliviano e darei mais atenção para o seu curta *Revolución* (1963), demonstrando como Sanjinés, através, de sua cinematográfica, constrói um “discurso histórico” sobre o povo boliviano. Adianto que as discussões que apresento aqui são apenas pontuais e que carecem de ser revistas e espero, sobretudo, que elas se desdobrem em outras ainda mais embasadas. Convido os pesquisadores brasileiros e de outras nacionalidades a se encantarem com o cinema latino-americano, com a sua diversidade, com as suas tensões, suas contradições, com a sua poesia, com o seu subdesenvolvimento, entre tantos outros atributos, com a sua característica pretensamente revolucionária. Sendo essa uma das principais posturas assumidas por Sanjinés.

Em linhas gerais, um aspecto marcante nos filmes de Sanjinés é o protagonismo do povo indígena. Suas obras buscam representar alguns momentos dos processos históricos da Bolívia a partir de uma perspectiva que reconhece os indígenas como “sujeitos históricos”. Não há como representar a história boliviana ou, melhor dizendo, não há como falar

---

1) <http://www.cineboliviano.com.br/>. Consultado em 22/09/2013.

2) <http://www.habanafilmfestival.com/>. Consultado em 01/10/2013.

3) <http://www.ficip.com.ar/?lang=en>. Consultado em 01/10/2013.

da história da Bolívia sem dar voz a esses sujeitos, ativos e conscientes de suas condições sociais e históricas. De forma resumida, é assim que Sanjinés nos apresenta a população indígena de seu país.

### **Quem é Jorge Sanjinés?**

E é relatando sucintamente alguns dos principais aspectos da trajetória artística e política do referido cineasta que inicio a minha imersão no cinema boliviano, ou, melhor dizendo, em uma parte importante dele. Pois Sanjinés cumpre um papel importante nesse cinema e, de forma mais ampla, sem exageros, na cinematografia latino-americana.

Não faço uma biografia rigorosa de Jorge Sanjinés, apenas relato algumas de suas experiências como cineasta e intelectual e cito suas produções sem me apegar a detalhes cronológicos e conjunturais. Baseando-me em entrevistas transcritas e em vídeos, delimito os principais momentos de sua carreira, assim como os pontos chave de seu posicionamento crítico diante de sua sociedade e as premissas que compõem a sua formulação teórica a respeito da realização de um “cinema coletivo”.

Na segunda metade da década de 50 Sanjinés foi estudar cinema no Chile, em Santiago. Muitos dos professores que contribuíram com a sua formação eram argentinos. Suas principais referências foram Eisenstein, Pudóvkin e Kulechov. O seu contato com estes últimos deu-se, em um primeiro momento, com a leitura da produção teórica por eles elaborada. Só consegui assistir ao *Encouraçado Potemkin* (1925) anos após a realização de seu primeiro longa-metragem de ficção. O cineasta saiu da Bolívia poucos anos após a Revolução Nacionalista de 1952, que, para ele, foi um processo de importante transformação estrutural. Entre os

desdobramentos do movimento estiveram as políticas de reforma agrária, a nacionalização das minas e o fim do regime semi-escravista, o qual significava um verdadeiro atentado à existência dos índios bolivianos. Os intelectuais, sobretudo os ligados à Esquerda, tiveram um papel significativo nessa conjuntura.<sup>4</sup>

Quando retorna à Bolívia assume, com Jorge Ruiz, a coordenação do ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) um órgão cuja função era realizar a propaganda do governo. Entretanto, os dois cineastas conseguiram usufruir positivamente da coordenação do instituto viabilizando a realização de seus filmes. No ano seguinte, 1966, forma o Grupo *Ukamau*. O roteirista Oscar Soria teve uma influência significativa na orientação ideológica assumida pelo grupo. “(...) Encontramos muita simpatia e muitas coincidências no plano ideológico, porque Oscar Soria era um intelectual que vinha do processo da revolução do ano de 1952. Tinha em seus contos um olhar voltado para a temática da mudança social, operária, mineira”.<sup>5</sup>

Como o próprio Sanjinés reconhece, não é possível fazer cinema sozinho. A consolidação do grupo só foi possível devida à participação de outros sujeitos, assim como ele, engajados com a realização de uma produção cinematográfica crítica. Entre os membros estiveram Antonio Eguino, fotógrafo de muitos dos seus filmes e Ricardo Rada. Antes da realização de seus longas-metragens produziu, em parceria com Jorge Ruiz, os curtas: *La Guitarrita* (1959), *Sueños y realidades* (1961), *Revolución* (1963), *Aysa!* (1965) e *El mariscal de Zepita* (1965). Esses

---

4) Não é meu propósito apresentar uma discussão aprofundada sobre esse processo histórico na Bolívia, mas apenas a leitura que Jorge Sanjinés faz dele.

5) GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés”, in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>. Consultado em 25/09/2013.

filmes serviram como uma formação prévia, a qual propiciou a produção de seu primeiro longa-metragem de ficção, *Ukamau* (1966). Todavia, na relação acima citada, existe uma obra na qual Sanjinés e Ruiz realizaram algumas experimentações ficcionais. O mencionado longa-metragem foi financiado com recursos provenientes do ICB, fato que possibilitou que o filme tivesse uma boa qualidade técnica. Para Sanjinés, *Ukamau* continua atual, é um filme no qual os diálogos não fazem falta, as imagens por si dizem muito, elas são o principal elemento da narrativa.<sup>6</sup>

O contato direto e indireto com a produção e a teoria de outros cineastas da América Latina que compartilhavam de posicionamentos ideológicos muito próximos aos seus também cumpriu uma função significativa nos caminhos que optou por seguir no decorrer de sua carreira.

(...) Dizem que tudo que impressiona um artista ou lhe agrada, o influencia. Me impressionou muito, por exemplo, o trabalho do cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Solás*, que vi nesses anos e, também, *Terra em Transe*, que me pareceu um filme extraordinário e de que gosto mais do que os outros filmes que Glauber fez. É interessante sentir que estava se formando um movimento poderosíssimo de cinema latino-americano, nesses anos, e que era, naquele momento, o melhor cinema do mundo! Muito enriquecedor ... Além disso, havia um sentimento de fraternidade, que nos convencia da veracidade, da oportunidade de pôr em prática esse velho sonho de Bolívar, de fazer uma Grande Pátria, porque éramos irmãos – nós, os latino-americanos.<sup>7</sup>

---

6) Declaração feita por Sanjinés em entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=fXMuRAjXmyE>. Consultado em 22/09/2013.

7) GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés” in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>. Consultado em 25/09/2013.

No final da década de 70, publica *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, período no qual os outros cineastas do Cinema Novo da América Latina já tinham bem definidos quais eram, naquele momento, os seus principais pressupostos e objetivos ao realizarem os seus filmes. Para Sanjinés, esse período foi um processo de grande teorização que visava responder à inquietude que o cinema latino-americano havia despertado na Europa. Ele, assim com os outros, intentavam responder “Por que esse tipo de Cinema?”, não apenas para os estrangeiros, mas, principalmente, para eles mesmos.

(...) Começamos a escrever, também, para nos indagar a nós mesmos, porque estávamos fazendo esse tipo de cinema, para explicarmos a nós mesmos porque fazíamos esse cinema. Havia uma inquietude em saber que cinema tínhamos que fazer, como era o cinema que se tinha de fazer (...). A necessidade de buscar uma linguagem própria (...).<sup>8</sup>

O principal pressuposto da teoria de Sanjinés é um cinema coletivo, no qual os protagonistas seriam o povo. Entretanto, em seus dois primeiros longas-metragens, *Ukumau* e *Yamar Mallku (Sangre de Cóndor)* há protagonistas que, para ele, foram construídos a partir dos parâmetros individualistas predominantes no cinema ocidental.

É em *Los caminos de la muerte* (1970) que o coletivismo apresenta-se como uma proposta de linguagem mais democrática. A importância do primeiro plano na estética do filme é reduzida, o intuito foi dar prioridade aos planos de integração que “permitiam haver um participação mais democrática, mais espontânea (...)”.<sup>9</sup> Esse filme contou com o financiamento de uma TV alemã, sua narrativa foi construída a

---

8) *Idem.*

9) *Idem.*

partir de representações de “acontecimentos históricos”. Infelizmente, os fotogramas foram destruídos. Sanjinés considera que esse seu filme era muito “perigoso”, por essa razão, foi sabotado: “(...) o filme denunciava que a embaixada norte-americana queria exercer um controle sobre uma direção sindical de mineiros, setor social mais beligerante, mais conscientizado, mais perigoso politicamente para a classe dominante boliviana e para a embaixada (...)”.<sup>10</sup>

Entre os demais filmes do cineasta, menciono *El coraje del Pueblo* (1971), *El enemigo principal* (1973), *Las banderas del amanecer* (1982), *La nación clandestina* (1986), *Para recibir el conto de los pájaros* (1995), *Los hijos del último jardín* (2004) e o já citado *Insurgentes* (2012).<sup>11</sup>

Em suma, nos primeiros trabalhos de Sanjinés há uma preocupação predominante em encontrar caminhos, os quais rompem com as formas convencionais do cinema, de pensar e até mesmo “representar” a população indígena da Bolívia. Entretanto, ele também, posteriormente, buscou comunicar-se com e representar outros segmentos da sociedade boliviana. Com *Para recibir el conto de los pájaros*, visou conquistar um outro público, falar diretamente para o jovem boliviano.

---

10) *Idem*.

11) A relação dos filmes produzidos por Sanjinés, assim alguns dos aspectos que marcaram a sua trajetória como cineasta podem ser consultados em: <http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/cine-estetica-y-compromiso-ayer-y-hoy-en-el-cine-de-jorge-sanjines.html>. Consultado em 01/10/2013. Uma boa crítica sobre o filme *Insurgentes* pode ser lida na revista *Jump Cut*. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/richardsInsurgentes/index.html>. Consultado em 22/09/2013.

### **A cinematografia boliviana: breves apontamentos**

A partir de uma declaração de Paulo Emílio Salles Gomes e de alguns relatos de Paulo Paranaguá, afirmo que a cinematografia boliviana é marcada por uma descontinuidade e subdesenvolvimento acentuados, até mais que a da Argentina, Uruguai e Brasil. Gomes, no início da década de 60, escrevia que: “(...) só se pode falar em movimento cinematográfico propriamente dito, isto é, com certa estrutura e um mínimo de continuidade, a propósito da Argentina, do Uruguai e do Brasil. A posição do nosso país, aliás, não é muito brilhante, pois sempre estivemos em terceiro lugar (...)”.<sup>12</sup>

Paulo Paranaguá sublinha que a produção de documentários é a única que possui uma continuidade no cinema boliviano e, após o advento do som, alcança certo profissionalismo e “um impulso decisivo com a revolução liderada pelo Movimento Nacionalista Revolucionário (1952).” Os principais filmes dessa conjuntura foram *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz e Augusto Roca, 1953), cujo enfoque é uma comunidade indígena que corria o risco de tonar-se extinta; *La Vertiente* (J. Ruiz, 1958), teve o roteiro escrito por Oscar Soria e mescla documentário e ficção. Paranaguá (1984: 78) afirma que Sanjinés adota essa “miscigenação de gêneros” como principal orientação para a realização de seus filmes, estabelecendo uma parceria com Soria desde a produção do curta *Suenos y realidades* (1961) até a reconstituição dos massacres de mineiros representada em *El Coraje del Pueblo* (1971). Os filmes posteriores a esse, *Ukamau* (1966) e *Yamar Mallku* (1969), introduzem progressivamente o elemento nativo “como um dado político e cultural, adotando a língua quechua. *El enemigo principal* (1974) e *Fuera de aqui* (1977) são obras que:

---

12) GOMES, Paulo Emílio Salles (1981), *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Vol 2, Rio de Janeiro: Paz e Terra, p.351.

acentuaram a ascese dramática, privilegiando a personagem coletiva das comunidades índias (em vez do protagonismo individual clássico) e desdobrando a narrativa pelo comentário (presente na tela ou em voz off), abalando assim as formas tradicionais de representação e identificação dos espectadores. Essa opção poderia ser classificada de indo-americana, como queria o escritor peruano José Maria Arguedes (...)

Outros cineastas bolivianos, conforme constata Paranaguá, desprendem-se dessa “*démarche* rigorosa” de Sanjinés. Antonio Eguino, fotógrafo de seus filmes, em *Chuquiago* (1977) traz representações de diferentes “facetas” de La Paz, e Paolo Agazzi em *Mi sócio* (1982) privilegia o interior. Esses filmes foram inspirados nos roteiros do veterano Oscar Soria, “figura que simboliza a aspiração ao profissionalismo e a continuidade do cinema boliviano, essencialmente descontínuo”.<sup>13</sup>

### **O curta-metragem *Revolución*: as faces e sonoridades do povo boliviano**

*Revolución* (1963) - o terceiro curta de Jorge Sanjinés – é um filme sem diálogos, com planos organizados de forma rítmica em que encontramos muitos elementos do sistema de montagem elaborado por Griffith e teorizado posteriormente por Serguei Eisenstein como “montagens de atrações”, as quais, além de serem didáticas, tinham pretensões revolucionárias. Apesar de Sanjinés ao realizar esse filme ainda não ter assistido ao *Encouraçado Potemkin* (1925), é possível traçar paralelos entre este e seu curta, assim como *A greve* (1924), ou, de forma mais ampla, com os primeiros e consagrados escritos de Eisenstein sobre um cinema político direcionado para as massas.

---

13) PARANAGUÁ, Paulo (1984), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: L&PM Editores, p. 80.

Sobre as montagens paralelas ou “cruzadas”, denominação utilizada às vezes pelo teórico e cineasta soviético, cabe mencionar que ele percebeu nos diálogos do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, um “dos melhores exemplos de montagem cruzada de diálogos”, cujo intuito é dar “ênfase expressiva à ideia”. Esse aspecto pode ser notado na cena em que *Madame Bovary* (Ema) e Rodolfo estreitam os laços de intimidade.<sup>14</sup>

Os “fragmentos”, quando articulados através das montagens dos planos, são, geralmente, elementos desencadeadores de tensão.

Como podemos ver, este é um entrelaçamento de duas linhas tematicamente idênticas, igualmente triviais. O assunto é sublinhado por uma trivialidade monumental, cujo clímax é atingido através de uma continuação desta interseção e do jogo de palavras, com o significado sempre dependendo da justaposição das duas linhas.<sup>15</sup>

---

14) “O senhor Derozerays levantou-se, iniciando outro discurso... nele o elogio do Governo ocupou menos espaço; na religião e na agricultura deteve-se mais. Mostrou a relação entre uma e outra, e como ambas haviam contribuído para a civilização. Rodolfo e Madame Bovary falaram sobre sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando às origens da sociedade, o orador descreveu os tempos bárbaros, quando os homens viviam em cavernas no coração das florestas. Depois os homens despiram as peles dos animais, vestiram-se de panos, abriram sulcos, plantaram a vinha. Isto fora um bem, mas não haveria em tal descobrimento mais inconvenientes do que vantagens? O senhor Derozerays colocou o problema. Do magnetismo, pouco a pouco Rodolfo passou às afinidades, e enquanto o presidente citava Cincinato e seu arado. Diocleciano plantando sua horta, e os imperadores da China inaugurando o ano com a sementeira do campo, o rapaz explicava à jovem senhora que aquelas atrações irresistíveis tinham sua causa numa existência anterior. ‘Veja nós’, disse ele, ‘por que nos conhecemos? Por que o acaso assim o quis? Foi porque através da distância, como dois rios que correm para se unir, nossas inclinações particulares nos impeliram um em direção ao outro.’ E Rodolfo pegou-lhe a mão; ela não a retirou. ‘Para uma lavoura em geral’, gritou o presidente. ‘Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa.’ ‘Ao senhor Bizet de Quincampoix.’ ‘Podia eu saber que a companhia?’ ‘Setenta francos.’ ‘Cem vezes pensei em partir; mas a segui – e fiquei.’ ‘Aubos!’ ‘Como ficarei esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida.’ EISENSTEIN, Serguei (1990), *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 21.

15) *Idem*.

A tensão que Sanjinés constrói nos dez minutos de seu filme constitui-se a partir das sequências dos planos, estes interrompidos em alguns momentos por cortes e por uma trilha sonora que transita de um lirismo para os sons tensos dos tambores e para o som opressor dos tiros das armas. É possível afirmar que os diálogos não nos fazem falta, as imagens por si, dotadas de um caráter polissêmico, articuladas entre si e com a trilha sonora, que não cumpre uma função meramente de preenchimento dos vazios deixados pelo silêncio, nos transmitem a cada plano as problemáticas sociais que Sanjinés está denunciado ora sutilmente, ora escancaradamente.<sup>16</sup>

Poderia afirmar que os filmes de Sanjinés com foco na população indígena boliviana, considerando as especificidades presentes em cada um deles, constituem uma espécie de “iconografia” romantizada e enaltecida desses sujeitos. No caso de *Revolución*, são enfatizadas as mazelas sociais que os afetam, com planos fechados em seus rostos. Sanjinés inicia seu curta nos apresentando esses sujeitos, caçando restos de comidas e objetos nos lixos, nos apresenta os pedintes, entre outras situações, através de uma perspectiva lírica. Esse lirismo é possibilitado pela música tocada em violão de forma dedilhada. Todavia, um corte acompanhando por uma mudança na trilha sonora nos põe diante de uma nova “situação”, ou melhor, de outra experiência.

Aquilo que no primeiro momento pode ser interpretado como um relato “crítico de uma dura realidade” devido sobretudo à trilha sonora, acaba tornando-se poético, mas assume abruptamente um caráter de crítica enfática e contundente. Não que as imagens sejam diferentes das

---

16) Uma discussão a respeito da significação da voz na obra fílmica é realizada por Elen Doppenschmitt em, *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*, pesquisa de doutorado realizada no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, publicada em 2012 pela EDUC.

apresentadas nos dois primeiros minutos e meio do filme. Essa crítica se expressa por meio de uma trilha sonora, diferente da anterior, os sons agressivos dos “rufos” dos tambores, fazem com que a pobreza vivenciada por esses sujeitos nos pareça mais agressiva e devassadora. Após esse escancaramento, voltamos para os dedilhados de violão, para o lirismo poético, mas, sobretudo, triste do povo boliviano.

Um corte nos leva para uma espécie de funerária ou uma “oficina de caixões”, um *travelling* passeia entre pequenos caixões de cor branca e tal movimento é acompanhado por sons abafados de aplausos. Mais uma vez somos confrontados a planos fechados nas faces das crianças e de uma senhora. Será que Sanjinés quer nos levar a perceber que a morte desse povo é insignificante, é invisível, às vezes até celebrada pelas autoridades? Depois percebemos de onde vêm esses aplausos, de um comício político, cuja plateia, satisfeita, composta por sujeitos vestidos elegantemente, diferentes daqueles que nos são mostrados no decorrer do filme, aplaude e consente o discurso proferido.

O som dos aplausos é interrompido e, novamente, percebemos os sons dos tambores. Agora nos deparamos com uma reunião de trabalhadores, uma reunião do sindicato boliviano. As expressões já não são as mesmas do comício político, os operários ouvem atentos, com olhos tensos, desconfiados, ávidos por mudanças.

A partir dessa sequência, Sanjinés dá vazão a uma “tomada de consciência” desse povo. Os planos fechados nos rostos de alguns sujeitos que contestam o discurso, as propostas que lhes são “impostas”, são manifestações dessa conscientização. Todavia, essa tomada de consciência vai de encontro com “a ordem estabelecida”, soldados correm, se armam, se preparam para sufocar as reivindicações e pretensões desses contestadores. A repressão se dá através da violência e através do encarceramento desses sujeitos. A morte – aquela outrora celebrada

pelos aplausos - nos é novamente remetida através de uma cruz. Um enquadramento nos mostra armas erguidas e enfileiradas, empunhadas pelos soldados que não têm seus rostos revelados, enfatizam o teor da repressão dirigida àqueles que ousaram contestar as más condições que lhes eram impostas.

Em *Revolución*, assim como em outros de seus filmes, Sanjinés não se esquece de mostrar como a repressão a qualquer tipo de manifestação de cunho revolucionário é incisiva, desigual e, sobretudo, desumana. Assim como na cena do massacre na escadaria de Odessa no filme de Eisenstein, os planos enquadram as faces das vítimas prontas para serem fuziladas. Após os disparos, os planos nos revelam os rostos moribundos desses “revolucionários”.

A morte insinuada com os caixões infantis, em um primeiro momento, agora é concretizada. Um caixão é carregado pela rua e somos levados a um velório onde as mesmas faces sofridas lamentam a perda de um ente querido. No entanto, o povo que Sanjinés representa em seus filmes não é apenas sofrido, mas dotado de uma consciência que assume dimensões reivindicadoras; é um povo “paladino”. Na cinematografia de Sanjinés quase não há heróis nos padrões convencionais. O heroísmo, na maioria das vezes reprimido, é uma ação coletiva. Esse aspecto na produção de Sanjinés, assim como outros já citados, dialoga com a teoria e filmes de Eisenstein.

(...) Levamos a ação coletiva e de massa para a tela, em contraste com o individualismo e o drama do “triângulo” do cinema burguês. Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes daquele período fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói.<sup>17</sup>

---

17) *Ibid.* p.23.

Uma nova sequência dá prioridade para a sobreposição de imagens através de um ritmo acelerado: cenas de desfiles públicos, de trabalhadores, de máquinas das fábricas, de pés anônimos, entre outras são intercaladas. Sanjinés nos apresenta nessa sequência parte daquilo do que viria a ser “uma das dinâmicas” da sociedade boliviana, o que à primeira vista pode parecer com uma expressão ou ritmo que a modernidade imprime nas sociedades urbanas, trata-se de um centro de tensão dos quais os conflitos dessa sociedade emanam. Pois essa modernidade pode até ser frenética, mas ela é parcial e limitada, ressalta as contradições da sociedade boliviana, ou, de forma mais geral, da sociedade latino-americana. E são essas contradições que o povo paladino, mencionado anteriormente, contesta e, através dessa contestação, se expressa.

Diante disso, “tomadas de consciência” são uma consequência natural, são expressões da referida contradição. O povo, mais uma vez, se subleva. Entretanto, essa sublevação atinge proporções ainda maiores que a anterior. O referido povo sai à procura de suas armas, pedras, pedaços de pau, armas roubadas dos soldados, e se organiza estrategicamente para o confronto contra as tropas. A aproximação dessas é percebida pelo som da marcha dos seus passos, passos ritmados e sincronizados, características que remetem à ordem e à disciplina, principais chancelas da instituição militar. Mais uma vez os rostos dos soldados não nos são revelados, tal como ocorre com os dos “guerrilheiros revolucionários”.

Não é apresentando de forma clara o desfecho desse confronto, os sons dos tiros ecoam e os soldados “sem identidade”, representantes da ordem, continuam sua marcha rítmica e opressora. O último corte do filme nos apresenta os rostos de crianças pobres, todavia, essa pobreza não ofusca a vitalidade que os mesmos transmitem. Um movimento da câmera nos leva para um enquadramento nos pés descalços de uma delas. Em outro momento do curta, Sanjinés nos apresenta um movimento

semelhante, contudo, caso não estejam lembrados, nessa sequência o plano sai dos rostos dos sujeitos mortos para os seus pés estendidos no chão. Nesse caso a morte não representa necessariamente o fim da luta, mas sim enfatiza a brutalidade da repressão. No caso do plano final, que mantém a mesma linha crítica do resto das cenas do filme, trazendo à tona a pobreza - característica imanente do povo boliviano, também insinua que essa sociedade, apesar de todas as suas mazelas, continua “viva”. As crianças representam esse vigor. A vitalidade infantil é aclamada por uma trilha sonora festiva que lembra as “tarantelas italianas”.

Em linhas gerais, o filme transita entre, e até mesmo imbrica, um lirismo com uma crítica ácida e altiva. Não são apenas mazelas que Sanjinés traz à tona nesse curta, também há uma poesia sinuosa sobre o povo boliviano, a qual é influenciada pelo posicionamento ideológico do mencionado cineasta, pela sua concepção sobre a sociedade boliviana e sobre o papel a ser cumprido pelos intelectuais e artistas nessa mesma sociedade. Como definir essa concepção? Romântica? Utópica? Revolucionária?

Apenas me atrevo a afirmar aqui que ela é tudo isso, e, talvez até um pouco mais. Ela constrói um discurso histórico sobre o povo boliviano, vetado por uma historiografia tradicional e “oficial”. Sanjinés vem de uma geração de artistas e intelectuais que acreditava em mudanças, sujeitos engajados politicamente com a esquerda, e tal engajamento imprimiu significados e intenções em suas obras, as quais não estão imunes a contradições. O próprio Sanjinés reconhece que a geração de artistas e intelectuais da qual ele fez parte deparou-se com alguns dos limites e contradições que cercavam os seus ideários. Acredita que a esquerda boliviana não conseguiu superar o preconceito, e, devido a isso, a essência

da cultura boliviana não foi compreendida, ocorrendo a persistência da visão de que o índio é inferior.<sup>18</sup>

Essa desilusão de Sanjinés diante dos projetos de sua geração engajada e suas ambições revolucionárias e nacionalistas não desqualifica o papel representado por eles na história, não apenas do cinema, mas de outras manifestações da produção cultural latino-americana. Marcelo Ridenti (2005: 84) considera que a cultura e a política de uma parte significativa das esquerdas dos anos 1960 pode ser caracterizada como romântico-revolucionária, apesar de tal conceito ser dotado de certa ambiguidade.

O romantismo característico das produções de Sanjinés delimita um “novo imaginário”, e é através deste que o povo conquista um estatuto dentro da cultura. Para Matín-Barbero, a noção romântica de povo “foi um instrumento positivo para o alargamento do horizonte histórico e da concepção humana”.<sup>19</sup> Cabe salientar que a categoria “povo” estrutura-se dentro de um campo do imaginário, tal como a ideia de “nação”. Os filmes de Sanjinés, assim como seu posicionamento ideológico, são de certa forma, propagadores desses imaginários.

Essa minha afirmação, por mais contraditória que possa parecer, não deslegitima o caráter político presente e caracterizador da cinematografia de Sanjinés. Às vezes ideários românticos e utópicos são necessários, eles são responsáveis por grandes transformações na história da humanidade. Apropriando-me das palavras de Sanjinés destaco que “A humanidade não pode viver sem utopias”.<sup>20</sup>

---

18) <http://www.youtube.com/watch?v=fXMuRAjXmyE>. Consultado em 22/09/2013.

19) BARBERO, Jesús Martín (2009), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, pp. 36-37.

20) GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés” in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>. Consultado em 25/09/2013.

As contradições, limitações, entre outros, presentes nos ideários e nas obras dessa geração de artista e intelectuais não as desqualificam, não ofuscam a importância que elas cumprem, não somente no cenário artístico e intelectual, mas também no âmbito social. Provavelmente, uma quantia significativa dessas obras não conseguiu comunicar-se, tal como pretendiam, com “as massas”, mas apostaram e assumiram novas posturas para falar de suas sociedades. As particularidades dessas posturas ainda estão sendo desvendadas, sobretudo no que refere à cinematografia “romântica, utópica e revolucionária” de Jorge Sanjinés, ainda, lamentavelmente, pouco conhecida e apreciada entre nós da América Latina.<sup>21</sup>

Cabe apenas ressaltar que, assim como defendia Serguei Eisenstein (1990: 7), “a arte é conflito, é a escritura dos sonhos do artista”, ela é “o conflito entre representação de um fenômeno e a sua compreensão” e o sentimento que o artista tem do fenômeno representado. Sendo assim, a linguagem artística diferente da “linguagem acadêmica” pode falar sobre as sociedades e seus processos sociais e históricos de forma “despretensiosa”, lírica, ficcional etc. Não obstante, esses aspectos não reduzem a importância política e crítica cumprida por algumas das obras produzidas nos diferentes âmbitos artísticos. No caso do cinema, além de ser nosso objeto de estudo, pode também contribuir para a elaboração de novos aportes para a “nossa linguagem historiográfica” sem que com isso ela tenha o seu “rigor científico” destituído. Precisamos incorporar novos veículos e linguagens para nos expressarmos e comunicarmos com um número maior de interlocutores.

---

21) A dissertação mencionada a seguir analisa a influência e os diálogos estabelecidos entre os filmes de Jorge Sanjinés e um grupo de cineastas europeus. HANLON, Dennis Joseph (2009), *Moving Cinema. Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, Dissertação (Mestrado em Estudos Midiáticos), Universidade de Iowa.

(...) podemos nos perguntar agora se o cinema não existe para nos oferecer, a nós, historiadores, novas possibilidades de expressão. O que poderá o cinema ainda ensinar à história, em termos de meios de expressão que possam renovar nossos recursos expressivos e nossas formas narrativas? (Barros & Nóvoa, 2012:9-10).

### Referências Bibliográficas

- BARBERO, Jesús Martín (2009), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- DOPPENSCHMITT, Elen (2012), *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*, São Paulo: EDUC-FAPESP.
- EISENSTEIN, Serguei (1990), *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GARCIA, Estevan; NUÑEZ, Fabian, “Entrevista com Jorge Sanjinés” in *Revista Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm>.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1981), *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, Vol 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HANLON, Dennis Joseph (2009), *Moving Cinema – Bolivia’s Ukamau and European Political Film, 1966-1989*, Dissertação (Mestrado em Estudos Midiáticos), Universidade de Iowa, Iowa.
- NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’Assunção (2012) *Cinema – História – Teoria e representação sociais no cinema*, 3ª Ed. Rio de Janeiro: Apicuri.
- PARANAGUÁ, Paulo (1984), *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre: L&PM Editores.