



Estudos Ibero-Americanos

ISSN: 0101-4064

eia@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul  
Brasil

Amaral de Aguiar, Carolina

A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no  
cinema internacionais

Estudos Ibero-Americanos, vol. 43, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 667-680

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134653657018>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## A ditadura chilena pelas câmeras estrangeiras: a vida social sob a repressão na TV e no cinema internacionais

*The Chilean dictatorship by the foreign cameras: the social life under repression in the international TV and cinema*

*La dictadura chilena a través de las cámaras extranjeras: la vida social bajo la represión en la TV y en el cine internacionales*

Carolina Amaral de Aguiar\*

**Resumo:** O golpe de Estado no Chile teve um grande impacto fora das fronteiras nacionais, podendo ser caracterizado como um “evento-mundo”. No caso das televisões e dos cineastas estrangeiros, o 11 de setembro de 1973 motivou a realização de reportagens e filmes que denunciassem a repressão no país sul-americano, visando a desconstruir a imagem de um cotidiano “normalizado” que os militares procuravam vender para o exterior. Na segunda metade dos anos 1970, indo mais além da denúncia, essa produção audiovisual estrangeira se dedicou a compreender os processos de recomposição da vida social e de criação de uma nova ideologia nos grupos sociais (especialmente por meio do fortalecimento do gremialismo), fatores que permitiam uma longa duração para o regime de segurança nacional. Diante desse cenário, este artigo analisa fontes audiovisuais filmadas no Chile por diretores estrangeiros logo após o golpe e o posterior documentário feito pela TV suíça *Chili: ordre, travail, obéissance* (1977), com o objetivo de compreender as representações que esses materiais fazem da cotidianidade durante a ditadura de Pinochet nesses dois momentos. Rodadas sob a vigia da Junta Militar, essas fontes se valeram de muitas cenas da vida cotidiana chilena, já que muitas vezes essas eram as imagens possíveis de serem registradas no contexto da repressão. Porém, montadas no exterior do país, essas cenas foram usadas em filmes e reportagens para contrapor o discurso da “normalização” que os militares desejavam passar para a opinião pública internacional.

**Palavras-chave:** Ditadura; Chile; “Evento-mundo”; Audiovisual e história; Cotidianidade

**Abstract:** The coup d'état in Chile had an impact abroad, what makes that it can be defined as a “world-event”. For the foreigners’ television channels and filmmakers, the September 11, 1973 encouraged the realization of films and TV’s reports to denounce the repression in the South American country, intending to collapse the image of a “normal” everyday sold by the militaries for the outside of the borders. In the second half of the 1970s, further than denounce, this international audiovisual productions searched to understand the processes of restoration of the social life and creation of a new ideology in the social groups (mainly by the empowerment of the guilds) that were giving a long term to the dictatorship. In view of this, this article analyses some audiovisuals sources shots in Chile by foreign filmmakers soon after the coup d'état and the behind Swiss documentary *Chili: ordre, travail, obéissance* (1977). The main idea is to understand the representations that these sources build about the everydayness during the Pinochet dictatorship in these two moments. Shots under the scouting of the Military Junta, these sources use a lot of everyday life footages made in Chile, since these have often been the only possible images that they could register under repression. Nevertheless, edited abroad, these scenes have been incorporated in films and TV’s reports to confront the militaries speech about the “normalization” of the country that they were intending to transmit to the international public opinion.

**Keywords:** Dictatorship; Chile; “World-event”; Audiovisual and history; Everydayness.

\* Pós-doutorado em Cinema pela ECA-USP. Doutora em História Social pela FFLCH-USP. Mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP.

**Resumen:** El golpe de Estado en Chile tuvo un gran impacto fuera de las fronteras nacionales, lo que lo caracteriza como un “evento-mundo”. En el caso de televisiones y de cineastas extranjeros, el 11 de septiembre de 1973 motivó la realización de reportajes y films que denunciaban la represión en el país sudamericano, buscando deconstruir la imagen de una cotidianidad “normalizada” que los militares intentaban vender en el exterior. En la segunda mitad de los años 1970, yendo más allá de la denuncia, esa producción audiovisual extranjera se dedicó además a la tarea de comprender los procesos de recomposición de la vida social y de creación de una nueva ideología en los diferentes grupos sociales chilenos (especialmente mediante el fortalecimiento del gremialismo) que contribuyesen a prolongar el régimen de seguridad nacional. A partir de ese contexto, este artículo analiza fuentes audiovisuales filmadas en Chile por directores extranjeros poco después del golpe y un documental posterior realizado por la TV suiza *Chili: ordre, travail, obéissance* (1977), con el objetivo de comprender el tipo de representación que esos materiales elaboran sobre la cotidianidad durante la dictadura de Pinochet, en ambos momentos. Filmadas bajo la vigilancia de la Junta Militar, esas fuentes echaron mano de muchas escenas de la vida cotidiana chilena, ya que muchas veces se trataba de las únicas imágenes que se podían registrar en ese contexto de represión. Sin embargo, al ser montadas en el exterior, esas escenas fueron usadas en films y reportajes para contraponerse al discurso de la “normalización” que los militares deseaban difundir entre la opinión pública internacional.

**Palabras clave:** Dictadura; Chile; Evento mundial; Audiovisual e historia; Cotidianidad.

## Um “evento-mundo”: do trágico espetáculo à “normalização” da vida social

O golpe militar ocorrido no Chile teve um caráter espetacular ao resultar no bombardeio aéreo do Palácio de La Moneda e na morte de Salvador Allende. A violência empregada nesse dia e as ações repressivas adotadas em seguida pela ditadura do general Augusto Pinochet – derrocando a chamada “experiência chilena”, projeto socialista e democrático representado pela Unidade Popular (UP) – fizeram com que esse acontecimento causasse um “choque emocional planetário”, conforme aponta Olivier Compagnon (2013). Para o historiador, o 11 de setembro de 1973 pode ser considerado como um “evento-mundo” (COMPAGNON, 2013), cujo impacto transcende a esfera regional<sup>1</sup>.

A forte oposição enfrentada internacionalmente pela Junta Militar que tomou o poder em 1973 advinha, entre outros fatores, da simpatia gerada pelo governo Allende entre as esquerdas de vários países. A Unidade Popular reunia “todas as condições da democracia representativa”, o que colaborou para que tivesse um amplo apoio da opinião pública mundial, que ganharia um mártir com o suicídio do presidente (COMPAGNON, 2013, §4). Esse fator ajuda a compreender as razões que levaram a uma acolhida transnacional da causa chilena bastante superior àquela obtida por outras nações latino-americanas igualmente

submetidas à repressão nos anos 1960 e 1970<sup>2</sup>. Além disso, o exílio massivo inaugurado pelo 11 de setembro motivou a criação de comitês e movimentos de solidariedade internacionais que atuaram denunciando as atrocidades dos militares chilenos e desenvolvendo um efetivo trabalho de sensibilização em torno à causa das vítimas de Pinochet<sup>3</sup>.

No campo do audiovisual, o golpe do Chile gerou uma proliferação de registros gravados nesse país que percorreram o mundo, feitos principalmente por realizadores estrangeiros que buscavam documentar a repressão<sup>4</sup>. Internamente, a Junta Militar impôs a

<sup>2</sup> Em relação à produção audiovisual feita por realizadores de nacionalidades diferentes daquelas concernentes aos contextos ditatoriais, o interesse pelo Chile é numericamente bastante elevado em relação a outras ditaduras latino-americanas. Sobre o Brasil, por exemplo, há filmes que denunciam a ditadura – como os curtas *On vous parle du Brésil: tortures* (1969) e *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970), ambos de Chris Marker –, mas são bem mais escassos do que os dedicados à situação chilena, não podendo ser enquadrados como parte de um fenômeno.

<sup>3</sup> Nicolas Prognon informa alguns números do exílio chileno que dimensionam sua intensa atividade intelectual e cultural. O autor aponta, por exemplo, para a existência de mais de 200 revistas publicadas no estrangeiro em torno às redes de solidariedade. No que se refere à produção cinematográfica de exilados no exterior, Prognon afirma que há ao menos 178 filmes produzidos entre 1973 e 1984 (PROGNON, 2013).

<sup>4</sup> A elaboração de um mapeamento prévio dos realizadores e canais de televisão estrangeiros que filmaram no Chile é um dos objetivos da pesquisa de pós-doutorado que resultou neste artigo, iniciada em 2014 e apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Apenas no recorte temporal de 1973 até 1980, foram localizadas mais de 180 produções audiovisuais sobre a ditadura chilena realizadas na França, nas duas Alemanhas, na Suécia, na Bulgária, no México, no Reino Unido, em Cuba, na Suíça, na Espanha, em Cuba, na Itália e na URSS. Também apareceram referências a produções cujas cópias não foram localizadas pela pesquisadora que teriam sido feitas em Estados Unidos, Canadá, Finlândia, Venezuela, Panamá, Peru, Hungria, Áustria, Polônia e Tchecoslováquia. Diante de um escopo

<sup>1</sup> Compagnon utiliza a ideia de “evento-mundo” desenvolvida por Jean-François Sirinelli para caracterizar o valor paradigmático que o golpe do Chile tem para a historiografia, sendo considerado uma “ruptura maior do século XX latino-americano” (COMPAGNON, 2013, §2, nossa tradução).

censura e políticas de comunicação que vigiassem a produção televisiva e cinematográfica, delimitando “[...] parâmetros discursivos que deviam ser utilizados na implementação de um novo imaginário social, já que esses eram uma peça efetiva do dispositivo de controle da vida coletiva [...]” (BERRÍOS MUÑOZ, 2009, p. 4, nossa tradução). Porém, essa delimitação do discurso não foi tão eficiente no caso das redes de TV e dos cineastas estrangeiros, pois o cerceamento do trabalho dos correspondentes internacionais esbarrava na necessidade de legitimação dos militares no exterior, já que enfrentavam forte oposição fora do Chile<sup>5</sup>.

Em relação ao cinema, um exemplo do interesse internacional foi a presença do operador de câmera Peter Hellmich no Hotel Carrera no dia 11 de setembro de 1973, de onde pôde filmar o Palácio de La Moneda em chamas, o que resultou no documentário *Compatriotas* (1973), dos realizadores Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, da República Democrática Alemã (RDA). Esse filme, que circulou em importantes festivais internacionais, como o de Oberhausen (VILLARROEL; MARDONES, 2012), tornou-se um dos registros icônicos do golpe. De maneira ainda mais efetiva, as televisões europeias divulgaram com bastante rapidez as primeiras imagens vindas do Chile. A emissora francesa Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) exibiu, três dias após a queda de Allende, o cerco à sede do governo, o bombardeio e os escombros do Palácio, levando ao mundo registros de uma “triste e terrível cena”, nas palavras do comentarista Denis Poncet (AGUIAR, 2015). Esses dois casos mostram que, inicialmente, a ditadura chilena chamou atenção no contexto internacional por sua excepcional violência, que resultou em sequências audiovisuais com alto potencial de espetacularização.

Por outro lado, se a princípio o impacto mundial dessas imagens se deu pela sua excepcionalidade, quando se analisa muitos dos documentários e reportagens televisivas produzidos por estrangeiros

no Chile entre 1973 e 1974, percebe-se nessas fontes primárias o desejo de seus realizadores por contrastar cenas da repressão com cenas do dia a dia. Essas fontes se mostram, portanto, importantes documentos não apenas da violência empregada pela Junta Militar, mas também de um novo cotidiano que se abatia sobre os diversos setores sociais e que imprimia uma suposta normalidade na paisagem local. Assim, muitos registros audiovisuais internacionais feitos no início da ditadura tencionaram imagens do “estado de exceção” com aquelas que pareceriam, à primeira vista, responder ao discurso da “normalização” do país proclamado pelos militares.

Quando se compara esses primeiros registros filmados no Chile com o documentário *Chili: ordre, travail, obéissance*<sup>6</sup> (André Gazut), transmitido pela Télévision suisse romande (TSR) em 15 de novembro de 1977, nota-se que a produção audiovisual estrangeira sobre a ditadura chilena pode contribuir ainda para a compreensão da institucionalização dos militares no poder, bem como para os efeitos desse processo no cotidiano dos setores sociais que permaneceram no país. As imagens rodadas dentro do Chile e editadas fora – ou seja, produzidas com o aval dos militares, mas montadas sem o peso de sua censura – são documentos da cotidianidade chilena em tempos de repressão que escapam à auto-representação positiva imposta pela Junta aos meios de comunicação nacionais. Diante dessas considerações, este artigo analisará esse documentário suíço, assim como outros registros audiovisuais rodados logo após o golpe. Considera-se que essas fontes são meios para se entender como a implementação da ditadura passou não apenas pelos mecanismos de controle, mas também pela criação de novos espaços de desenvolvimento da vida social.

As fontes que serão aqui estudadas foram produzidas por televisões europeias (francesa, alemã e suíça), bem como por realizadores do cinema militante da França e do México (Bruno Muel e Théo Robichet e Carlos Ortiz Tejada). Elas foram escolhidas justamente por se ocuparem, em maior ou menor medida, da cotidianidade nos tempos de repressão. Por outro lado, se constituem como uma amostra plural da ampla produção feita por estrangeiros no Chile do pós-golpe, mostrando que esse interesse esteve presente nas emissoras de TV e no cinema independente, assim como na Europa e na América Latina. Em termos de

tão grande de realizações, foge ao objetivo deste texto esgotar a reflexão sobre quem filmou no Chile, em que condições e com quais intenções. Porém, é necessário ter em conta que o *corpus* filmico aqui analisado faz parte de um amplo fenômeno, que foi o interesse audiovisual pelo país após o 11 de setembro.

<sup>5</sup> Lorena Berríos Muñoz (2009) cita a expulsão do país, noticiada no periódico chileno *El Mercurio* em 15 de outubro de 1973, de quatro repórteres estrangeiros. No entanto, a existência de uma infinidade de reportagens e documentários realizados no Chile dos anos 1970 por profissionais vindos de lugares como a França, a RDA, a RFA, a Suécia, a Suíça, o Reino Unido, o México, entre outros, mostra que o cerceamento da Junta Militar à imprensa internacional não desencorajou a atuação desses correspondentes – que, normalmente, produziam denúncias contra a ditadura.

<sup>6</sup> Esse documentário pode ser acessado no canal do Vimeo “Chile desde afuera”, organizado por Mathias Wolf e que reúne produções feitas sobre a ditadura chilena desde o exterior. Disponível em: <<https://vimeo.com/40748738>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

recorte, foram escolhidos produtos realizados logo após o 11 de setembro e ao final da década de 1970, antes da implementação da Constituição de 1980, um importante marco da consolidação dos militares no poder. Vale dizer que, se é verdade que a longa duração da ditadura foi um fator desmotivante para o número de reportagens e filmes sobre o Chile feitos no estrangeiro na década seguinte a do golpe, não se pode dizer que o acompanhamento externo dos acontecimentos chilenos tenha cessado. O foco, porém, nos anos 1980, será, sobretudo, os protestos de rua que geraram fortes enfrentamentos com os militares no espaço público<sup>7</sup>. Já nos anos 1970, as ruas ainda não eram palco desse embate e a repressão se dava em esferas mais ou menos clandestinas.

### O visível e o inacessível nas paisagens chilenas do pós-golpe

Uma das medidas imediatas adotadas pela Junta Militar chilena após o 11 de setembro foi determinar, por meio do *Bando n° 36*, a “normalização” do país. Dirigido aos “trabalhadores, operários, empregados e profissionais”, o decreto buscava garantir “a volta ao trabalho e a regularização da vida cotidiana”, construindo uma aparente normalidade que mascarasse o que ocorria no interior da repressão (LÓPEZ DIETZ, 2013, p. 12). Esse discurso autoproclamado como “salvador” acompanhou os militares chilenos durante os anos 1970 e serviu-lhes para se colocarem como um contraponto ao caos social, político e econômico que atribuíam ao período da Unidade Popular. Dessa forma, as ações da ditadura tinham como fim um projeto de “refundação nacional” para o qual a intervenção direta nos setores sociais era um passo fundamental.

De maneira simplificada, é possível delimitar dois momentos nesses primeiros anos da ditadura no que diz respeito à atuação dos militares junto a esses setores. Inicialmente, o 11 de setembro foi seguido de uma extrema violência sobre o movimento sindical (incluindo o fechamento da Central Única de Trabalhadores, a CUT) e a reversão de direitos trabalhistas conquistados nos governos anteriores. As prisões, as torturas e os assassinatos fizeram da

violência um “elemento consubstancial ao regime militar” (VALDIVIA, 2006, p. 67) e exerceram uma importante função desmobilizadora nas bases que haviam sustentado a Unidade Popular. Posteriormente, foi necessário para a perpetuação da Junta Militar no poder recriar “pequenos espaços onde a atividade social pudesse se manter” (VALDIVIA, 2006, p. 69), em uma tentativa enraizar socialmente a ditadura. Embora esses dois processos muitas vezes tenham sido simultâneos, pode-se dizer que este último ganhou força na segunda metade da década de 1970, quando o projeto gremialista encabeçado por Jaime Guzmán Errázuriz se institucionalizou no interior do Estado.

Em geral, é possível perceber nas reportagens e documentários estrangeiros rodados no interior do Chile a consciência de seus realizadores em relação aos discursos oficiais da Junta Militar e a vontade de desarticulá-los. Nesse dois momentos, é visível, nessas produções, a constante tentativa de desconstruir esses discursos, denunciando a repressão, assim como a aparente “normalização” que as paisagens locais poderiam sugerir aos seus observadores externos. Ao analisar as imagens rodadas no país sul-americano nos meses subsequentes ao golpe, entre 1973 e 1974, nota-se que as tomadas feitas no Estádio Nacional e em outros campos de prisioneiros, as declarações dos militares e as entrevistas com vítimas da repressão dividem espaço com cenas ordinárias gravadas nas ruas, especialmente nos diferentes bairros de Santiago. Nesse sentido, a voz *over*, os comentários dos correspondentes e a montagem são alguns dos elementos que fazem com que sequências que poderiam mostrar um Chile de volta à ordem acabem revelando a estratégia militar de mascaramento do que ocorria de fato na sociedade.

A televisão pública francesa, a ORTF, já dedicava atenção ao Chile durante os anos da Unidade Popular. Esse interesse prévio ajuda a explicar as razões que fizeram da rede uma das que mais filmou no país sul-americano após o golpe, produzindo uma série de reportagens e documentários nos anos 1970<sup>8</sup>. Quando analisadas em conjunto, essas fontes audiovisuais são sintomas da vontade dos jornalistas em mostrar cenas da repressão, como ocorre em *Situation Chili*, informe em que o correspondente Jacques Grignon-

<sup>7</sup> Um exemplo de documentário feito por estrangeiros no Chile dos anos 1980 foi o filme *Chela, sobre sueños, amores y lucha en Chile* (Lars Palmgren, 1986), uma produção sueca. Documentário sobre o dia a dia de uma adolescente da periferia de Santiago (moradora de La Legua), mostra as mobilizações contra a ditadura organizadas pela juventude de baixa renda.

<sup>8</sup> As reportagens sobre o Chile produzidas pela televisão francesa encontram-se atualmente no arquivo do Institut national de l'audiovisuel (INA), em Paris. Uma cópia desses arquivos foi doada também à Cineteca Nacional de Chile, em Santiago. Algumas dessas fontes podem ser acessadas virtualmente no site do INA. Disponível em: <<http://www.ina.fr/>>. Acesso em: 7 jul. 2016.



Dumoulin expõe prisões ocorridas em uma *población*<sup>9</sup> de Santiago e sequências gravadas no interior do Estádio Nacional<sup>10</sup>, transmitido em 24 de setembro de 1973 (AGUIAR, 2015, parágrafo 31). Mas, se algumas dessas tele-reportagens conseguiram transmitir ao mundo imagens fortes da ditadura, outras se ocupavam de registrar as dificuldades cotidianas enfrentadas pela população comum, não diretamente envolvida nas ações repressivas. Em *Chili*, veiculada em 23 de setembro de 1973, a TV francesa filmava a longa fila nas periferias para conseguir alimentos, enquanto no bairro de Providencia muitos caminhavam sorrindo, satisfeitos com o fim da UP. Essa ideia de um país dividido em dois grupos sociais, sendo os setores populares os mais afetados pelas ações dos militares e os abastados aqueles que se beneficiavam delas, é recorrente na produção audiovisual estrangeira da época, repleta de imagens contrastantes entre as áreas pobres e ricas da capital.

Outro lugar onde a imprensa se dedicou a cobrir os acontecimentos no Chile foi a República Federal da Alemanha (RFA), por meio das duas principais emissoras do país: a ARD e a ZDF<sup>11</sup>. Assim como a TV francesa, a da Alemanha Ocidental denunciou o golpe no Chile e a repressão, exibindo imagens do interior do Estádio Nacional (em *Chile nach dem putsch*, transmitido pela ARD em 1973) e as de soldados prendendo cidadãos em uma *población* (exibidas em 1973 pela reportagem *Chile Unter des Junta*, da ZDF). No entanto, ao lado das imagens do estado de exceção, os correspondentes dessas emissoras gravaram inúmeras cenas do cotidiano em Santiago, buscando mostrar como o golpe afetou a vida dos chilenos em seu dia a dia<sup>12</sup>.

*Chile Unter des Junta*, por exemplo, começa com várias sequências rodadas em Providencia, nas quais jovens de classe alta se divertem nas ruas e senhoras e senhores da aristocracia seguem tranquilamente suas atividades diárias. A voz *over* do comentarista define

que o local é o melhor para ilustrar a “normalização” da qual fala a Junta Militar – recorrendo a uma clara ironia que identificava a validade desse discurso apenas para uma parte privilegiada da população. A montagem traz como continuação imagens do La Moneda destruído e do interior do Estádio Nacional convertido em prisão, numa tentativa de desconstrução da ideia de normalização ao opor o cotidiano festivo das elites ao estado de exceção em outros contextos. Também em *Chile nach dem putsch*, a voz *over* do jornalista fala em uma “falsa tranquilidade” que se abate sobre a cidade, enquanto são exibidos planos gerais da região central da capital nos quais se vê muitos tanques de guerra em meio aos cidadãos. Portanto, a reportagem procura mostrar a vida cotidiana cerceada, por meio das imagens de pessoas comuns que ocupam as praças ao lado de vigilantes soldados. O cenário de cerceamento está ausente das imagens do *barrio alto*<sup>13</sup>, nas quais jovens de elite tomam sorvete e fazem declarações para os jornalistas sobre a necessidade de lutar, a partir de então, pela reconstrução do país. A reportagem termina com trabalhadores chegando para suas atividades laborais em frente à fábrica Yarur<sup>14</sup>, sendo que alguns deles são entrevistados pela TV alemã sob forte vigia militar. A voz *over* enfatiza que essa volta ao trabalho não é completa: faltam alguns deles, “quem sabem onde estão?”.

A presença marcante das cenas do cotidiano na imprensa televisiva estrangeira, ao lado daquelas que mostram o aparato repressivo, se repete em documentários feitos para o cinema. É importante ressaltar que a distinção entre cinema documental e televisão nesse período nem sempre é muito clara. Vários jornalistas estrangeiros fizeram filmes para suas emissoras que, posteriormente, se converteram em produções exibidas em salas e festivais cinematográficos. É o caso do sueco *Santiago de Chili – Vergewaltigte Stadt* (1973), dirigido pelo correspondente da TV pública de seu país Jan Sandquist e que foi um dos destaques do Festival de Oberhausen em 1974 (VILLARROEL; MARDONES, 2012, p. 85).

<sup>9</sup> *Población* ou *población callampa* é a forma como são chamados no Chile os assentamentos informais de moradia, normalmente frutos de ocupações irregulares de terreno. São bairros pobres, sem infraestrutura básica, que se assemelham às favelas brasileiras.

<sup>10</sup> Vale lembrar que, no dia seguinte ao golpe de Estado, o Estádio Nacional do Chile foi convertido em um grande campo de prisioneiros, que funcionou por aproximadamente dois meses, abrigando milhares de detentos. Muitos foram fuzilados no próprio estádio ou mortos sobre tortura.

<sup>11</sup> Sobre o funcionamento e a estrutura dessas duas emissoras, ver MOUSSEAU, 1988.

<sup>12</sup> As reportagens citadas nesse parágrafo, feitas pelas emissoras da RFA, podem ser consultadas nos arquivos do Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, localizado em Santiago.

<sup>13</sup> A expressão “*barrio alto*” é usada para designar setores da cidade de Santiago que concentram uma alta renda *per capita*, como Providencia, Las Condes e Vitacura. Essa designação se refere à proximidade dessas localidades com a Cordilheira dos Andes. É senso comum no Chile a ideia que, passando da Praça Itália, vindo do centro, quanto mais próximo à Cordilheira se mora, maior é o padrão de vida.

<sup>14</sup> Durante a Unidade Popular, essa fábrica havia sido ocupada pelos trabalhadores dos Cordões Industriais, se tornando um símbolo do projeto de poder popular que a UP procurou levar a cabo. Ocupada e reprivatizada pelos militares, foi alvo de interesse da imprensa internacional após o golpe de Estado.

Da mesma forma, produções realizadas por cineastas foram transmitidas nas televisões europeias, que eram, naquele momento, braços de difusão importantes especialmente para o cinema militante. A televisão francesa, por exemplo, exibiu em 21 de setembro de 1973 *On vous parle du Chili: ce que disait Allende*, uma remontagem feita por Chris Marker após o golpe do documentário chileno *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971). Outro aspecto a ser destacado é o fato de que os realizadores cinematográficos contaram, na maioria das vezes, com credenciais (falsas ou verdadeiras) de redes televisivas para poderem filmar no Chile sob a repressão, como ocorreu com Bruno Muel e Théo Robichet em *Septembre chilien* (1974). Muel declarou que foi graças à falsificação de autorizações de uma TV anglo-saxã que ele e seu companheiro puderam entrar e gravar no país sob a chancela dos militares (MUEL, 2013).

*Septembre chilien* foi filmado pelos realizadores franceses dias após o golpe e traz imagens feitas basicamente em três condições: em eventos permitidos, mas monitorados pelos militares, como a visita da comitiva internacional de imprensa ao interior do Estádio Nacional ou o enterro do poeta Pablo Neruda; clandestinas, ou seja, gravadas em interiores de maneira ilegal, como entrevistas com pessoas torturadas e/ou que testemunharam as ações repressivas; e de cenas cotidianas da cidade, registradas nos ambientes exteriores de Santiago. Não cabe aqui fazer uma análise aprofundada do documentário, mas entender, sobretudo, como seus diretores tratam essas cenas banais, transformando-as em elementos essenciais de uma denúncia contra a ditadura.

Nas sequências gravadas nos espaços públicos, Muel e Robichet recorrem constantemente ao uso de planos próximos, com a intenção de registrar detalhadamente os rostos humanos que habitam a paisagem. São focalizadas pessoas comuns, assim como soldados (em sua grande maioria de baixa patente), em uma tentativa de personalizar cidadãos de distintos setores sociais, sejam eles transeuntes ou militares em serviço. Tanguy Perron, ao descrever a maneira pela qual Muel filma os parentes que aguardavam notícias do lado de fora do Estádio Nacional, chama atenção para essa capacidade de individualização do cidadão, muitas vezes conseguida em longos planos-sequências<sup>15</sup>: “Bruno Muel faz uso, de fato, de uma rara capacidade

de filmar os rostos e a multidão – para esta última, sempre câmera nos ombros e frequentemente em plano-sequência, em contracorrente” (PERRON, 2005, p. 90, nossa tradução). Nessas cenas de exteriores, a voz *over* de *Septembre chilien* desempenha um papel igualmente fundamental, inserindo questionamentos que retiram qualquer aparente normalidade que a ausência de uma violência estatal evidente nas imagens poderia gerar. Os realizadores interrogam, por meio desse recurso: “O que se pode ver nesses rostos? [...] Quantos entre vocês haverão escutado a última fala de Allende na rádio desde o La Moneda bombardeado?” (*Septembre chilien*, 1974). Essas perguntas, expostas ao espectador, revelam que há nas tomadas do filme algo a mais do que elas mostrariam, convidando-o a completá-las a partir de um esforço de imaginação.

É comum, nesse cinema da solidariedade internacional ao Chile, a presença de cenas que não se ocupavam diretamente da repressão, mas que poderiam em sua aparente cotidianidade fornecer indícios sobre o que realmente ocorria no país. Recorrendo também a credenciais da imprensa, o diretor mexicano Carlos Ortiz Tejeda pôde filmar o contexto chileno do início da ditadura, chegando inclusive a entrevistar o próprio Pinochet. Essas filmagens aparecem no documentário *Contra la razón y por la fuerza* (1974), ganhador do prêmio principal do Festival de Leipzig no ano seguinte ao seu lançamento. O filme tem muito em comum com *Septembre chilien* por conta das sequências feitas no interior e no exterior do Estádio Nacional, como também pelas imagens do enterro de Neruda. A diferença está, sobretudo, no papel da voz *over*: seguindo os preceitos do cinema direto, Ortiz Tejeda praticamente retira esse recurso narrativo de sua produção, valorizando na banda sonora a presença de numerosas entrevistas, muitas delas com pessoas comuns.

Assim como ocorre em algumas reportagens, *Contra la razón y por la fuerza* recorre a cenas do cotidiano para mostrar um Chile dividido em classes sociais, exibindo o contraste entre o *barrio alto* e as *poblaciones*. Muitas dessas cenas são *travellings* feitos do interior de um automóvel, especialmente das regiões mais pobres da cidade, nas quais se vê, por exemplo, a degradação dos antigos cartazes e pichações que faziam referência à Unidade Popular. O documentário incorpora ainda uma longa cena de pessoas subindo e descendo de ônibus em Santiago, muitas delas apressadas, revelando em seguida a presença de soldados em meio a essa atividade cotidiana do deslocamento. De forma semelhante ao que ocorrida em *Septembre chilien*, há

<sup>15</sup> Vale ressaltar que Bruno Muel esteve encarregado da câmera, enquanto Théo Robichet atuou como operador de som, durante as filmagens no Chile.

a tentativa de mostrar que, embora a vida continue, a aparente normalidade esconde algo que não pode estar nas imagens, porém, que é possível de ser imaginado a partir de outras informações sobre o contexto chileno. O realizador entrevista muitos cidadãos, a maioria deles localizados ao lado de fora do Estádio, que denunciam a violência empregada no golpe, prisões, assassinatos e torturas que se seguiram a esse evento. Muitas vezes, os depoimentos estão em *off* e são justapostos aos planos da vida cotidiana, complementando aquilo que o cineasta não tinha como mostrar.

Nesses dois documentários, assim como em grande parte dos produtos audiovisuais feitos por estrangeiros no Chile logo após o golpe, está em jogo uma tensão entre o espaço aberto pelos militares para esses realizadores e a tentativa de ampliar esse espaço, incluindo em suas produções denúncias que nem sempre podiam ser comprovadas com as imagens disponíveis. Ou seja, esses filmes e reportagens foram realizados com o aval da Junta Militar, concedido como meio de se obter uma legitimação internacional que passava por mostrar ao mundo um país normalizado, onde a ordem se reestabelecia na cotidianidade. Por outro lado, os estrangeiros buscaram subverter os limites do que era autorizado, gravando imagens clandestinas, por exemplo, ou ainda encontrando estratégias narrativas audiovisuais que pudessem ampliar a leitura das cenas cotidianas, mostrando-as como uma capa superficial da repressão que se escondia no interior da ditadura.

Dessa forma, se percebe que a vasta presença de cenas cotidianas (principalmente daquelas gravadas no espaço urbano) nessas produções datadas dos primeiros dois anos após o golpe não implica em uma adesão de seus realizadores aos discursos da “normalização” e da “reconstrução nacional” difundidos pelos militares. Ao contrário, tratava-se de partir dessas imagens do dia a dia para caracterizá-las como uma capa de aparência que escondia o estado de exceção. Por trás dos rostos dos cidadãos, dos distintos setores sociais, havia o triunfo de alguns e o medo de outros. As cenas do cotidiano revelavam, para esses observadores, o êxito de um projeto elitista e autoritário sob outro de base popular. O contraste entre o *barrio alto* e as *poblaciones*; os elementos diferenciadores de classe (traços étnicos, roupas, assessorios, atividades laborais); a expressão de preocupação de certas pessoas contraposta à tranquilidade de outras eram alguns dos elementos que podiam ser apreendidos nas imagens ordinárias de um Chile cujo retrato real encontrava-se encarcerado e inacessível.

## Recriação da vida social em *Chili: ordre, travail, obéissance*

Ao decorrer da década de 1970, o interesse internacional em acompanhar os acontecimentos no Chile não cessou, como mostra a vasta produção feita por exilados chilenos espalhados pelo mundo (entre as quais destaca-se a trilogia dirigida por Patricio Guzmán, *La batalla de Chile* – 1975, 1976, 1979) e o espaço que os produtos audiovisuais sobre esse país continuaram a ter nos festivais cinematográficos<sup>16</sup>. Do ponto de vista do cinema documental realizado por estrangeiros, embora não na mesma escala que se deu nos anos subsequentes ao golpe, pode-se dizer que o Chile seguiu atraindo atenção, sendo o caso dos cineastas alemães Walter Heynowski e Gerhard Scheumann, que assinaram ao menos nove documentários sobre a ditadura nos anos 1970, o mais emblemático. Em relação às televisões internacionais, porém, o que se percebe é a diminuição da quantidade de reportagens curtas, ao mesmo tempo que se mantêm as produções mais longas sobre esse país.

É interessante ressaltar que, de modo geral, os materiais televisivos do final da década de 1970 localizados durante a pesquisa que deu origem a este artigo mostram que nesses documentários televisivos de fôlego há uma menor ocorrência do enfoque voltado à denúncia da violência ditatorial, ao passo que se tornam mais frequentes as produções que analisam a consolidação da Junta Militar no poder. São frequentes os documentários televisivos que fazem balanços da situação no Chile, apontando para um enraizamento do autoritarismo nas instituições e na sociedade civil. Um exemplo dessa tendência foi a polêmica série realizada pelo Institut national de l’audiovisuel (INA) na França, dirigida pelo espanhol José María Berzosa, intitulada *Chili impressions* (1978)<sup>17</sup>. Com autorização do governo chileno, Berzosa e sua equipe rodaram no país sul-americano quatro episódios dedicados a retratar o interior das forças armadas e da direita chilenas, desvendando sua ideologia. O caráter oficial das gravações, nas quais se incluem tomadas da vida privada e familiar dos generais da Junta e do próprio Pinochet, contrasta com o tom de ridicularização desses personagens obtido pela montagem. Buscava-se não apenas indicar a repressão à qual estavam submetidos milhares de chilenos, mas também trazer

<sup>16</sup> Um exemplo desse interesse pode ser verificado no Festival de Leipzig, no qual o Chile foi uma das temáticas predominantes na década de 1970, como aponta MOINE (2014, p. 220-222).

<sup>17</sup> Sobre essa série da televisão francesa, ver PARÉS, 2014.



à tona os preceitos ideológicos que sustentavam o regime<sup>18</sup>.

Entre as produções estrangeiras realizadas sobre o Chile, a que melhor se ocupou de traçar a base ideológica da ditadura e a forma pela qual a Junta Militar procurou implantá-la no cotidiano da população civil foi *Chili: ordre, travail, obéissance*, dirigida por André Gazut para a rede Télévision suisse romande. Esse documentário, de 64 minutos, foi transmitido no programa *Temps présent* da emissora suíça, que havia sido criado em 1969 para tratar de temas tanto de seu país de origem como de atualidade internacional<sup>19</sup>, tornando-se uma referência na época. De acordo com seu primeiro redator-chefe, Claude Torracinta:

Uma das razões do sucesso de *Temps présent* é sempre ter dedicado tempo à preparação de uma reportagem e dar várias semanas de pesquisa ao realizador e ao jornalista para investigar, dominar seu tema, encontrar testemunhas e dar forma aos seus relatos. O princípio generalizado é o de equipes de quatro (realizador, jornalista, operador de câmera e captador de som), além de uma grande importância dada à montagem (TORRACINTA, 2014, parágrafo 8, nossa tradução).

*Chili: ordre, travail, obéissance*, rodado em Santiago em junho de 1977, teve êxito além das fronteiras suíças. No arquivo chileno do Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos há uma versão adaptada e reduzida do episódio de *Temps présent* sobre a ditadura chilena catalogada como uma sendo uma produção da *British Broadcasting Corporation* (BBC), intitulada *Chile tonight*, também de 1977. Torracinta (2014, § 31) cita que o documentário teria sido comprado por quinze canais estrangeiros, o que mostra que, ao final da década de 1970, ainda havia uma demanda internacional por imagens rodadas no Chile, o que fez com que as sequências realizadas pela equipe de Gazut circulassem entre distintas redes de televisão.

<sup>18</sup> O caso dessa série televisiva deve ser comentado, embora não seja objeto deste artigo, por mostrar a reação dos militares frente a produções estrangeiras que criavam uma versão negativa da Junta. Realizada com a autorização do governo chileno, a transmissão da série foi alvo de uma interdição provocada pela embaixada chilena na França, que alegou uma quebra no contrato que autorizava a produção dos documentários desde que o último corte da montagem fosse mostrado às autoridades chilenas. Isso mostra que, mesmo sem a difusão desse tipo de material no Chile – barrada, obviamente, pela censura interna –, a ditadura se preocupava com o dano que poderia gerar em sua imagem internacional.

<sup>19</sup> O programa *Temps présent* é o mais antigo ainda em exibição da TSR (TORRACINTA, 2014).

Diferentemente do que acontecia nas primeiras reportagens e documentários estrangeiros sobre o Chile, a equipe suíça da TSR não visitou centros de detenção e, tirando um dos depoimentos, não priorizou entrevistas com pessoas que foram alvo direto de violência militar. As imagens de uma situação de estado de exceção, embora presentes, não eram o que mais interessava aos realizadores, como ocorria com os correspondentes internacionais que visitaram o país sul-americano logo após o golpe. Por outro lado, as cenas do cotidiano que já apareciam nas produções anteriores seguem presentes em *Chili: ordre, travail, obéissance* e se tornam um material bruto fundamental para a montagem. Como em *Septembre chilien*, elas são submetidas a um comentário em voz *over* que as classifica como uma camada superficial de normalidade que mascarava um outro Chile não aparente. A novidade do documentário, entretanto, é caracterizar essa aparência como resultado de políticas oficiais que afetavam o dia a dia dos diversos setores da sociedade chilena, mais do que como um fruto da repressão. Dessa maneira, tem-se o retrato de uma ditadura consolidada, cujo autoritarismo era o principal elemento ordenador da vida social.

Desde seu início, *Chili: ordre, travail, obéissance* anuncia, por meio da voz *over* que acompanha as imagens de um evento militar oficial com a presença de Pinochet, que as forças armadas chilenas se auto-atribuíam o papel de estabelecer a ordem, a segurança e a tranquilidade – ou seja, de restaurar um “verdadeiro” Chile calcado nos valores tradicionais e cristãos. Essa restauração é materializada ainda por meio de uma cena que reprisa sequências feitas em 11 de setembro de 1973 (na categoria de material de arquivo), que é seguida de uma tomada inédita rodada pela equipe da TSR do La Moneda sendo reconstruído. O contraste entre o passado recente e presente da filmagem se coloca pela coincidência na posição da câmera que registra os dois momentos, já que é provável que em ambos o Palácio tenha sido focalizado desde o Hotel Carrera.

Portanto, desde os primeiros minutos, o realizador mostra, por meio das imagens e do texto que as comenta, conhecer o discurso da Junta Militar que apelava à necessidade de uma “reconstrução nacional”. O próprio título do documentário aponta para lemas que deviam guiar o comportamento da população e que eram fundamentais para a permanência do regime no poder a médio e longo prazo: ordem, trabalho e obediência. Ainda em seus primeiros minutos, a produção da TV suíça exhibe também cenas de transeuntes nas ruas do

centro de Santiago, diante das quais a locução *over* alerta: “sob a aparente normalidade da vida cotidiana se esconde outra realidade”. Mas, se esse recurso narrativo, de desconstruir o discurso de um Chile normalizado, já aparecia nas produções estrangeiras do pós-golpe, André Gazut inova ao analisar que a vida cotidiana seguia seu curso não somente devido à repressão, mas também graças a uma nova mentalidade que se inseria nas instituições sociais.

O documentário apresenta, a partir de então, várias esferas onde a ideologia do regime militar calcava suas bases: a universidade (especialmente a Universidade Católica do Chile), o mundo do trabalho (operário e camponês), a juventude, o Exército. Realizado em 1977, *Chili: ordre, travail, obéissance* demonstra uma grande clareza sobre a implementação do projeto gremialista liderado por Jaime Guzmán no momento em que ainda se consolidava. O próprio Guzmán, como será comentado, é um personagem bastante presente. Um trecho de sua entrevista concedida a Gazut abre o documentário, antes mesmo dos créditos iniciais, no qual o ideólogo chileno declara não entender as razões que levavam as democracias ocidentais a “atacarem” o Chile. A produção audiovisual suíça se coloca, porém, não ao lado do entrevistado, mas sim das tais “democracias” que enfrentavam o país, apresentando argumentos à comunidade internacional para se opor a Pinochet. Tratava-se, principalmente, de expor a estratégia da Junta Militar de criar espaços para a vida social que mantivessem a sociedade “despolitizada” ou, nas palavras de Verónica Valdivia, que caracteriza esse objetivo da ditadura:

[...] alheia a temas, debates, decisões chaves no desenvolvimento do país, centrada em seus ‘próprios’ interesses, marco dentro do qual seus representantes tampouco tinham maior ingerência ao terem limitadas suas faculdades, enquanto o Executivo, com uma visão esclarecida, tomava as resoluções que afetariam o conjunto social distanciado das pressões vindas de baixo (VALDIVIA, 2006, p. 90-91, nossa tradução).

No pátio da Universidade Católica do Chile, a equipe da TSR grava estudantes de elite conversando, jogando, lendo e sorrindo, mostrando um clima de harmonia que poderia destoar dos relatos de uma dura repressão em curso no país. Porém, é novamente a voz *over* que contextualiza essas tomadas cotidianas, desnaturalizando-as e transformando-as em evidências de uma exclusão que se operava no sistema universitário

chileno: “Aqui, como nas demais universidades, só há espaço para estudantes muito tranquilos e que possam pagar, já que o regime suprimiu a gratuidade do ensino universitário.” (*Chili: ordre, travail, obéissance*, 1977). As entrevistas que se seguem, feitas em francês, confirmam esses critérios de seleção de classe social e de posicionamento político: uma moça se declara contente pela vida universitária “tranquila e normal”, comemorando que os estudantes “maus” tenham sido privados da universidade e “do Chile”; o professor de direito Maximiano Errázuriz<sup>20</sup>, que faz a chamada para garantir a disciplina, se orgulha de que seus alunos tenham percebido que restringir-se aos estudos seja a única maneira de encontrar um trabalho, abandonando a ideia de fazer política na universidade. Nessa cena, o documentário usa ainda o recurso narrativo de desconstruir a fala do entrevistado – no caso, Errázuriz – com dados trazidos à tona por meio de intertítulos. A negação desse personagem de que tenha sido necessário afastar professores e estudantes para garantir uma nova mentalidade de direita<sup>21</sup> é contraposta às estatísticas que emergem na tela indicando que de 30 a 35% dos docentes tinham sido exonerados das universidades, bem como de 15 a 18% dos discentes.

Por meio desses recursos narrativos, que acompanham sequências de uma aparente normalização com dados complementares e comentários críticos, *Chili: ordre, travail, obéissance* desvenda mecanismos autoritários que estariam por trás da ordenação que se poderia supor a partir das imagens da vida cotidiana no Chile. Procedimentos parecidos são usados ao se abordar o mundo do trabalho, onde, de acordo com a voz *over*, a “noção de despolitização, de chamado à ordem”, estaria ainda mais presente. O local escolhido pela equipe para mostrar como o esforço por normalizar

<sup>20</sup> Maximiano Errázuriz, além de professor de direito romano, era primo direto de Jaime Guzmán. Inicialmente ligado ao Partido Nacional, ocupou cargos importantes durante a ditadura.

<sup>21</sup> Desde os anos 1960, surge no Chile o que os pesquisadores definem como uma “nova direita”, que alcançará seu espaço político nas esferas de poder durante a ditadura militar. Stéphane Boisard define a emergência desse grupo como um fenômeno geracional próprio de uma cultura rupturista dos anos 1960 que afetou tanto as esquerdas como as direitas, fazendo com que os jovens desconfiassem dos ideais herdados e dos partidos que os representavam. Surgida nas universidades, especialmente na Católica, essa nova direita foi marcada por um forte componente intelectual que, embora tenha tardado duas décadas para encontrar uma coerência, apresentou-se sedutor aos olhos dos militares nos anos 1970: “Sua grande força é precisamente impor-se primeiro no terreno das ideias e depois no campo da política. E não resta a menor dúvida que esse ‘esforço intelectual’ foi fundamental na hora de convencer aos oficiais das Forças Armadas, muito desconfiados em relação aos civis” (BOISARD, 2015, § 26, nossa tradução).

o país se impunha entre os operários é a Escola Sindical, fundada pela ditadura em 1º de maio de 1977. As imagens feitas no local, muitas captadas com *close ups* acentuados, distinguem rostos com traços físicos e étnicos característicos das camadas populares, cujas expressões de apreensão contrastam com aquelas de contentamento dos universitários de elite vistas nas sequências anteriores. Os planos próximos distinguem esses elementos de classe impedindo que eles sejam mascarados pelos ternos e vestimentas formais que os trabalhadores utilizam para acompanhar as aulas do general Badiola, da Direção de Organizações Cívicas. A voz *over* contextualiza a entrada em sala de aula, aportando que o regime visava a “criar uma nova mentalidade no interior do proletariado”, na qual a luta de classes e a tradição operária chilena estariam excluídas. Como continuação, são exibidas algumas cenas rodadas na mina El Teniente e que mostram o dia a dia laboral nesse recinto, diante das quais a locução faz questão de ressaltar que a equipe foi proibida de entrevistar os mineiros.

A informação dessa interdição é um mecanismo importante para mostrar ao espectador que o documentário foi realizado sob controle e restrição militares, o que justificaria a predominância de tomadas feitas em ambientes públicos ou oficiais, bem como de entrevistas com membros das forças armadas, do governo ou de seus apoiadores. Assim como ocorria nas primeiras reportagens e filmes rodados por estrangeiros no Chile após o golpe, a equipe suíça expõe que a repressão definia, inclusive, um limite para as denúncias que estavam sendo levadas a cabo por esse produto audiovisual. Havia um espaço autorizado a partir do qual se podia mostrar o que se passava no país sul-americano, o que fazia necessário criar mecanismos narrativos que desconstruíssem esse espaço ou ainda arriscar-se em ações clandestinas que podiam ser adotadas durante as filmagens (como já havia feito *Septembre chilien*). No caso de *Chili: ordre, travail, obéissance* são poucas as tomadas não autorizadas, mas, quando aparecem, elas desempenham o papel de mostrar um outro Chile que segue existindo por trás da ordem aparente imposta pela Junta.

Um dos momentos em que isso acontece é quando a equipe entrevista um camponês, mostrado sempre de costas, de modo a dificultar sua identificação. O trabalhador rural responde a Gazut sobre seu novo cotidiano após o golpe militar, declarando como sua vida mudou com esse evento. Indagado pelo entrevistador suíço, ele admite um aumento na jornada de trabalho, o impedimento de participar de

sindicatos e a desvalorização de seu salário. Diante dessa precariedade, o camponês declara que não lhe resta outra alternativa senão trabalhar sem protestar para sustentar sua família. Essas declarações são obtidas por meio de perguntas colocadas por Gazut sobre o cotidiano desse personagem, que compara, por exemplo, o preço do seu salário com o do quilo de pão. A ideia do realizador é mostrar como a precarização das condições de sustento também podia ser considerada um mecanismo de controle social, que levaria ao enquadramento dos setores populares na mentalidade da “ordem, trabalho e obediência”. As palavras do trabalhador ganham ainda mais força quando se considera que aparecem na montagem após uma sequência filmada na luxuosa casa de campo da família Errázuriz, um símbolo da “compreensão que deve existir entre operários e patrão”, segundo as declarações do professor Maximiano ao justificar a doação do imóvel ao Exército. Dessa forma, o documentário da TSR deixa claro a ideologia de submissão e de manutenção da desigualdade de classes que guiava as medidas adotadas pela Junta Militar e pelas elites.

Outro setor social que merece destaque no documentário é a juventude. As imagens da inauguração de um shopping center no *barrio alto* se assemelham àquelas já exibidas do pátio da Universidade Católica, ao mostrar jovens de elite satisfeitos com novas possibilidades de consumo. Em seguida, a equipe de *Chili: ordre, travail, obéissance* entrevista um banqueiro, um construtor de imóveis e um líder patronal chileno, que falam de um período de bonança que se inaugura ligado ao desenvolvimento do mercado de bens de consumo e do mercado imobiliário e ao fim de políticas estatizantes que haviam sido implementadas pela Unidade Popular. O espaço dedicado aos jovens não é dado no documentário de forma aleatória, uma vez que tratava-se de um grupo fundamental para formar e difundir as bases ideológicas da ditadura. Verónica Valdivia analisa como esse setor desempenhou um importante papel na consolidação do regime de segurança nacional, garantindo sua continuidade a longo prazo. Além da criação de uma Secretaria Nacional da Juventude, em 1973, a Junta Militar “[...] tratou de estabelecer uma aliança política com esse ator social, o que se confirma com a incorporação de jovens assessores civis nos ministérios da Economia e, posteriormente, a cargo dele e de outros ministérios” (VALDIVIA, 2006, p. 71, nossa tradução).

Porém, a produção televisiva contrasta as imagens do *barrio alto* e dessas entrevistas com representantes

do mercado com cenas rodadas em uma *población*, nas quais crianças caminham por ruas de terras alagadas, diante de casebres de madeira sem saneamento básico e pouco estruturados. Um grupo de homens trabalha no setor de construções como parte das atividades do Programa do Emprego Mínimo, uma forma encontrada pelo governo para minimizar os efeitos de um desemprego crescente. A voz *over* alerta que essas imagens das zonas carentes de Santiago tornam possível ver “os efeitos da nova política econômica sobre os setores mais desfavorecidos”. Nesse caso, as cenas do cotidiano dos pobres são usadas como indícios de que o país encontrava-se dividido entre uma classe abastada para a qual o discurso da normalização se traduzia em uma situação de conforto e outra cujas políticas da ditadura levavam a condições de vida ainda mais precárias. Esse procedimento de mostrar um Chile vencedor oposto aquele das “verdadeiras” vítimas do golpe já aparecia nas primeiras produções estrangeiras que se seguiram ao 11 de setembro e se mantém em *Chili: ordre, travail, obéissance*.

A atenção às vítimas da Junta Militar cresce no último terço do documentário, quando é abordado o tema da Igreja, dando espaço para atuação da Vicaria de la Solidaridad. Esse organismo, criado no Chile em 1976, teve grande importância no apoio à causa das vítimas dos militares e de suas famílias. O retrato dessa Igreja popular, que atuava nas periferias visando a sanar efeitos da política econômica da ditadura para os mais pobres, antecede um dos momentos de maior força emotiva do documentário, quando a equipe entrevista um homem que passou 22 dias sendo torturado pela Direção de Inteligência Nacional (DINA). As tomadas de seu depoimento são feitas em um ambiente interno – uma casa simples –, em mais uma das poucas cenas rodadas de modo clandestino. Desse homem só se vê uma escura silhueta, mas diante dele permanecem nítidos para o espectador sua esposa e seus sete filhos, que são enquadrados por planos próximos em vários momentos. Seu testemunho, se por um lado denuncia a tortura, por outro, está muito mais focado em descrever a situação de miséria em que se encontrava sua família, tendo em vista que a prisão lhe custou o emprego, deixando todos eles sem acesso a recursos mínimos de subsistência. Nesse trecho, percebe-se que, mesmo ao tocar diretamente no tema da repressão, Gazut está mais interessado em mostrar os efeitos perversos da política autoritária no cotidiano da população menos favorecida, igualando em grau de importância em sua análise as ações de cerceamento da liberdade tomadas

pelos militares e as consequências nefastas de suas políticas econômicas.

Ainda procurando compreender as bases ideológicas da ditadura chilena, *Chili: ordre, travail, obéissance* traz sequências rodadas em uma sala de aula da Academia Superior de Segurança Nacional, uma instituição fundada em 1975 que reunia militares (que iam às aulas vestidos sem fardas), altos executivos do Estado e nomes importantes do setor privado. A voz *over* ressalta o objetivo dessa academia como o de “formar quadros”, assim como o de fomentar o surgimento de uma nova elite a partir de uma simbiose entre civis e militares. Dessa forma, o documentário concretiza seu desejo de mostrar como a repressão e o autoritarismo andavam de mãos dadas com outras ações voltadas à sociedade civil que buscavam gerar uma nova forma de pensar e de agir nas distintas classes sociais, fortalecendo as elites (a velha aristocracia, mas também uma nova direita empresarial) e resultando em uma piora na qualidade de vida dos trabalhadores pobres.

O filme termina com cenas cotidianas de um domingo na Praça de Armas, nas quais a população assiste a um espetáculo da banda da polícia: em meio a famílias abastadas, os setores populares são representados pelos vendedores ambulantes e engraxates. Finalmente, as imagens dos dois Chiles aparecem fundidas em um mesmo espaço público graças ao espetáculo musical das forças de ordem, diante do qual se vê materializado o agradável dia de descanso daqueles que lucravam com o golpe contraposto à batalha pela sobrevivência dos excluídos pelas políticas ditatoriais. A voz *over* comenta essas sequências apontando para o fato de uma parte da opinião pública chilena estar paralisada diante de um regime que se consolidava a cada dia, dando-se o direito, inclusive, de “suavizar levemente” seus métodos. Portanto, pode-se dizer que a produção da TSR busca mostrar que o autoritarismo não se impunha apenas por meio da repressão direta, mas sim, e sobretudo, via a ordenação da vida cotidiana e da sociedade civil em seus distintos grupos sociais e instituições.

### Imagens do cotidiano e o projeto de um “novo Chile”

Em umas das cenas finais de *Chili: ordre, travail, obéissance* a equipe da TV suíça entrevista Jaime Guzmán e indaga-o sobre o significado da expressão “democracia protegida e autoritária”, largamente



utilizada pela Junta Militar. O ideólogo chileno responde que compreende a aparente contradição que pode conter o termo, mas afirma que a questão da “autoridade” teria um sentido muito preciso no Chile, referindo-se a uma “autoridade forte para conduzir o país nos caminhos da lei e da justiça”. Em sua resposta, faz questão ainda de defender a existência de uma “democracia de participação social efetiva” e “tecnocrata”. Guzmán propõe aos realizadores o uso da expressão “democracia enérgica” em oposição à ideia de uma “democracia frágil”.

Esse trecho da entrevista de Jaime Guzmán, assim como a escolha por começar o documentário com suas declarações, é um indício de que a TSR já tinha, no momento da realização, uma clara consciência do papel central que ele desempenhava no aparelhamento ideológico do regime. Suas declarações incluídas em *Chili: ordre, travail, obéissance* corroboram as análises historiográficas posteriores, como aquela de Renato Cristi (2000), que destaca a síntese de elementos liberais e conservadores em torno das ideias de autoridade (entendida como ordem, tradição, hierarquia) e liberdade (relacionada a fatores econômicos como propriedade privada, livre concorrência e capitalismo) defendidas por Guzmán. A presença desse personagem no filme suíço justifica-se ainda por sua condição de cérebro do Movimento Gremial que emerge da Universidade Católica, uma vez que, embora não tenha sido parte dos grupos mais importantes na insurreição contra a Unidade Popular que fomentaram o golpe, tornou-se, ao lado dos chamados *Chicago boys*<sup>22</sup>, peça fundamental no suporte ideológico e político da ditadura (VALDIVIA, 2006, p. 50).

Ao comparar *Chili: ordre, travail, obéissance* com os primeiros documentários e reportagens estrangeiros filmados no Chile após o 11 de setembro de 1973, pode-se afirmar que essas produções mostram dois momentos distintos e complementares do regime de segurança máxima implementado no país. Nas primeiras, o foco está, de modo geral, nas ações repressivas que visavam a acabar com as organizações políticas, sociais e culturais da Unidade Popular, fazendo uma espécie de “tábula rasa” com a desarticulação de suas bases sociais. Por outro lado, o documentário da TSR,

produzido na segunda metade dos anos 1970, aponta para uma recomposição da vida social e política a partir do fortalecimento do gremialismo. No entanto, como mostra Verónica Valdivia, essa reestruturação, no que diz respeito ao grêmio, se ancora muito mais na ideia de “unidade” (em sua vertente ligada ao “nacional”) do que de “coletividade”, como ocorria nos tempos da UP. Para a autora:

[...] a sociedade devia estar organizada em corpos intermediários autônomos dedicados aos seus interesses próprios, sem intervenção de coletividades e questões políticas, enquanto o verdadeiro depositário da autoridade e do executivo tomava as resoluções chaves do desenvolvimento do país (VALDIVIA, 2006, p. 79, nossa tradução).

Para sintetizar, é possível afirmar que as primeiras produções audiovisuais estrangeiras sobre o Chile se dedicaram a mostrar como os métodos repressivos atuaram especialmente nos setores populares, caracterizando o golpe como uma derrota de um “mundo social mais amplo”, como o definem Salazar e Pinto (2012) se remetendo a *pobladores*, camponeses, mulheres, mapuches etc. Já *Chili: ordre, travail, obéissance* se foca nas “políticas de choque neoliberal” (SALAZAR; PINTO, 2012, p. 123), como as descrevem esses autores, aplicadas principalmente no mundo do trabalho.

Analizadas como fontes históricas, essas produções audiovisuais estrangeiras sobre o Chile são documentos preciosos para se entender os mecanismos de atuação da repressão sobre os setores populares. Contando com uma maior abertura em etapas como a produção e montagem do que os documentos audiovisuais produzidos no Chile nessa mesma época –decorrente, sobretudo, de brechas abertas pela tentativa de legitimação internacional da Junta –, é possível perceber que os realizadores estrangeiros procuraram subverter o retrato de um “novo Chile” difundido pelos militares, que estaria calcado na ordem e na disciplina da vida cotidiana. Assim, tanto nas primeiras produções pós-golpe como naquelas da segunda metade da década de 1970, as cenas do dia a dia no país se tornam indícios de uma normalização da vida que estava no discurso, mas não na prática, quando se tratava da população mais pobre. Se as imagens do cotidiano eram, muitas vezes, as únicas disponíveis, era necessário alterar seu sentido, usando o espaço autorizado pela ditadura como forma escancarar seu autoritarismo.

<sup>22</sup> *Chicago boys* é o nome dado ao grupo que assumiu a economia do regime ditatorial chileno a partir de 1975, em uma referência ao fato de a maioria de seus participantes terem integrado o convênio firmado entre a Universidade Católica do Chile e a Universidade de Chicago entre 1956 e 1964. Formados a partir da ideologia neoliberal da universidade norte-americana, uma vez no poder, fizeram do Chile uma espécie de laboratório de implementação de políticas do neoliberalismo na América Latina durante a ditadura.



Portanto, as narrativas criadas pelos realizadores internacionais que visitaram o Chile após o golpe, em sua maioria, rebatiam a ideia de que a Junta Militar restaurava uma ordem perdida durante o governo anterior, contribuindo também para a elaboração de uma memória positiva da Unidade Popular. Mesmo quando não há citações expressas a Allende ou a UP, cria-se um discurso que aponta para a precarização da vida dos trabalhadores e dos setores pobres na ditadura, indicando que esses compunham, justamente, a parcela da população que havia sido mais favorecida pela UP. Assim, de forma mais ou menos direta, o fomento dessa memória contribuiria não apenas para a deslegitimação internacional da Junta, mas também para a legitimação do discurso dos exilados e das vítimas de Pinochet. O retrato feito no Chile desde dentro, por esses estrangeiros, não se diferenciava substancialmente, dessa forma, daquele feito desde fora pelos chilenos afastados de seu país.

## Referências

- AGUIAR, Carolina Amaral de. Noticias del “fin del mundo”: el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, on line desde 11 jun. 2015. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/67986>>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- BERRÍOS MUÑOZ, Lorena. En busca de un nuevo rostro: fotografías de un discurso dictatorial. Chile, 1973-1976. *Comunicación y medios*, Santiago, n. 20, 2009. Disponível em: <<http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/15011>>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- BOISARD, Stéphane. La nueva derecha chilena y la impronta de los años 1960: ¿ruptura o continuidad?, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, on line desde 11 jun. 2015. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/68009#quotation>>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- COMPAGNON, Olivier. Chili, 11 septembre 1973. Un tournant du XX e siècle latino-américain, un événement-monde. *Revue internationale et stratégique*, Paris, v. 3, n. 91, p. 97-105, 2013.
- CRISTI, Renato. *El pensamiento político de Jaime Guzmán: autoridad y libertad*. Santiago: LOM, 2000.
- LÓPEZ DIETZ, Ana. Desarticulación y resistencia. Movimiento obrero y dictadura en Chile, 1973-1981. *Revista Grafía*, Bogotá, v. 10, n. 2, 9-28, jul./dez. 2013.
- MOINE, Caroline. *Cinéma et Guerre Froide: histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.
- MOUSSEAU, Jacques. La télévision en République fédérale d'Allemagne. *Persée*, v. 77, n. 1, 1988, p. 84-101. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1988\\_num\\_77\\_1\\_1058](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1988_num_77_1_1058)>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- MUEL, Bruno. Santiago en septembre. *Le monde diplomatique*, Paris, set. 2013. Disponível em: <<https://www.monde-diplomatique.fr/2013/09/MUEL/49600>>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- PARÉS, Luis E. “Chili impressions” de Berzosa ó cómo los generales se deconstruyeron a sí mismos. *Simposio Internacional “Framing Dictatorship in Latin American Cinema”*, Tübingen, fev. 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/19078326/Chili-Impressions\\_o\\_c%C3%B3mo\\_los\\_generales\\_se\\_deconstruyeron\\_a\\_s%C3%AD\\_mismos](https://www.academia.edu/19078326/Chili-Impressions_o_c%C3%B3mo_los_generales_se_deconstruyeron_a_s%C3%AD_mismos)>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- PERRON, Tanguy. Bruno Muel: libre et militant. *Positif*, Paris, n. 529, 89-90, mar. 2005.
- PROGNON, Nicolas. L’exil chilien en France entre mobilités transnationales et échanges. *Amnis, Revue de civilisation contemporaine Europe/Amériques*. Aix en Provence, 12, 2013. Disponível em: <<https://amnis.revues.org/1931>>. Acesso: 26 jul. 2016.
- SALAZAR, Gabriel; PINTO, Julio. *Historia contemporánea de Chile II: actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM, 2012.
- TORRACINTA, Claude. Mémoire de Temps Présent. *Notre histoire .ch*, 8 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.notrehistoire.ch/group/les-grandes-heures-de-la-tsr-temps-present/article/1496/>>. Acesso em: 26 jul. 2016.
- VALDIVIA, Verónica. Lecciones de una Revolución: Jaime Guzmán y los Gremialistas, 1973-1980. In: VALDIVIA, Verónica; ÁLVAREZ, Rolando; PINTO, Julio. *Su revolución contra nuestra revolución: izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*. Santiago, LOM, 2006. 49-100.
- VILLARROEL, Mónica; MARDONES, Isabel. *Señales contra el olvido: cine chileno recuperado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.

## Filmografia

- CHELA, SOBRE SUEÑOS, AMORES Y LUCHA EN CHILE. Lars Palmgren. Suecia: Kurmi, 1986.
- CHILI. França: ORTF, 1973. *Arquivo Cineteca Nacional de Chile*. 5 min.
- CHILE NACH DEM PUTSCH. RFA: ARD, 1973. *Arquivo Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*. 16 min.
- CHILE TONIGHT. Reino Unido: BBC, 1977. *Arquivo Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*. 59 min.
- CHILE UNTER DES JUNTA. RFA: ZDF, 1973. *Arquivo Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*. 12 min.
- CHILI IMPRESSION. José María Berzosa. França: INA, 1978. On line [quatro episódios].
- CHILI: ORDRE, TRAVAIL, OBÉISSANCE. André Gazut. Suíça: Télévision suisse romande, 1977. On line. 104 min.
- COMPAÑERO PRESIDENTE. Miguel Littin. Chile: Chile Films, 1971. DVD. 65 min.
- COMPATRIOTAS. Walter Heynowski e Gerhard Scheumann. RDA: H&S, 1973. DVD. 7 min.
- CONTRA LA RAZÓN Y POR LA FUERZA. Carlos Ortiz Tejeda. México: Estudios Churubusco, 1974. DVD. 50 min.
- LA BATALLA DE CHILE. Patricio Guzmán. Cuba: ICAIC, 1975, 1976, 1979. DVD. 191 min.
- ON VOUS PARLE DU BRÉSIL: CARLOS MARIGHELA. Chris Marker. França: Slon, 1970. *Arquivos Iskra*. 17 min.

ON VOUS PARLE DU BRÉSIL: TORTURES. Chris Marker. França: Slon, 1969. *Arquivos Iskra*. 23 min.

ON VOUS PARLE DU CHILI: CE QUE DISAIT ALLENDE. Chris Marker. França: Slon, 1973. *Arquivo Iskra*. 16 min.

SEPTEMBRE CHILIEN. Bruno Muel e Théo Robichet. França: ISKRA, CNC, 1974. DVD. 39 min.

SITUATION CHILI. França: ORTF, 1973. *Arquivo Cineteca Nacional de Chile*. 2 min.

Recebido: 31 de setembro de 2016  
Aprovado: 04 de janeiro de 2017

#### Autor/Author:

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR [amaral-carol@yahoo.com.br](mailto:amaral-carol@yahoo.com.br)

- Pós-doutorado em Cinema pela ECA-USP; Doutora em História Social pela FFLCH-USP; mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP. É autora do livro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (Editora Alameda, 2015), além de vários artigos e capítulos publicados no Brasil, Chile, França e Argentina. Dedicou-se aos estudos das relações entre História e Audiovisual, com foco nas conexões entre os cinemas latino-americano e europeu.
- Postdoctorate in Film Studies by ECA-USP, Doctor in Social History by FFLCH-USP, Master Degree in Aesthetics and Art History by PGEHA-USP. Author of the book *O cinema latino-americano de Chris Marker – Chris Marker's Latin American cinema* – (Alameda Publisher's, 2015), in addition to several articles and chapters published in Brazil, Chile, France and Argentina. She is interested in studies on the relations between History and Audiovisual, focusing on links between Latin American and European cinema.