

O papel do teatro Ictus como centro de resistência à ditadura chilena

Alessandra di Giorgi Chélest

Pontifícia Universidade Católica – PUCSP

Mestranda do departamento de história PUCSP

agchelest@gmail.com.br

Resumo

Apresentar o Teatro Ictus, muito estudado como teatro, e não como uma produtora de vídeos na década de 1980, período da ditadura chilena. Elucidar como o mesmo valendo-se de sua trajetória consolidada no meio teatral, desde os anos 1950, logra êxito em sobreviver a perseguição imposta pelo golpe de estado, instaurado em 1973, e funda a chamada Rede de Distribuição de Filmes Ictus. Explorar a importância da distribuição de documentários elaborados pela produtora do teatro, como também, de que maneira no interior deste núcleo formaram-se figuras importantes para produção audiovisual de resistência em um momento crítico da história chilena, como a exemplo de Pablo Salas. Bem como, demonstrar a importância de seu suporte a outros núcleos de informação alternativa através de edição de material audiovisual, empréstimo de equipamentos e a abertura de seu espaço são os objetivos perseguidos.

Palavras-chave: Ictus, vídeo, ditadura chilena, resistência, Pablo Salas

Resumen

Presentar el Teatro Ictus, muy investigado como teatro, pero no como una productora de vídeos en la década de los 80, período de la dictadura militar chilena. Elucidar como el mismo valiéndose de su trayectoria consolidada en el medio teatral, desde los años 1950, ha logrado éxito en sobrevivir la persecución impuesta por el golpe del estado, en año 1973, y aun funda la llamada Red de distribución de Filmes Ictus. Explorar la importancia de la distribución de documentales hechos por la productora del teatro, así como, de qué manera en el interior de este núcleo se forman figuras destacadas en la producción audiovisual de la resistencia en un momento de crisis en la historia chilena, a ejemplo de Pablo Salas. Bien como, demostrar la relevancia de su apoyo a otros núcleos de información alternativa través de edición de material audiovisual, prestamos de equipos y apertura de su espacio son los principales propósitos del texto.

Palabras clave: Ictus, video, dictadura chilena, resistencia, Pablo Salas

Introdução

Escrever sobre a produtora, a rede de distribuição e também chamada Ictus TV é tarefa árdua. O maior foco dos investigadores encontra-se na história do Teatro com destaque aos grandes nomes que por ali passaram e marcaram o país com grandes textos e interpretações. Já a história da produtora não se encontra tão facilmente. Para conta-la há que se percorrer inúmeras entrevistas, reportagens, artigos, teses, livros para através de pequenas citações e trechos elaborar um painel do que foi o grande trabalho humano responsável pela formação da rede de distribuição de vídeos do Ictus.

Deste modo apresentar a produtora do Teatro Ictus, muito estudado como teatro, e não como uma produtora de vídeos na década de 1980, período da ditadura chilena. Elucidar como o mesmo valendo-se de sua trajetória consolidada no meio teatral, desde os anos 1950, logra êxito em sobreviver a perseguição imposta pelo golpe de estado, instaurado em 1973, e funda a chamada *Rede de Distribuição de Filmes Ictus*. Explorar a importância da distribuição de documentários elaborados pela produtora do teatro, como também, de que maneira no interior deste núcleo formaram-se figuras importantes para produção audiovisual de resistência em um momento crítico da história chilena, como a exemplo de Pablo Salas. Bem como, demonstrar a importância de seu suporte a outros núcleos de informação alternativa através de edição de material audiovisual, empréstimo de equipamentos e a abertura de seu espaço serão os caminhos percorridos a seguir.

O Teatro Ictus

Um grupo de alunos da Universidade Católica do Chile, em 1955, encabeçados pelo professor de arte dramática, Germán Becker, do Teatro Experimental, decide deixar a instituição e formar sua própria companhia de teatro. Identificaram-se sob o nome Ictus, signo dos primeiros cristãos nas catacumbas e adotaram o peixe como seu ícone, uma intenção de volta as origens do teatro atitude que vinha de encontro com o os processos de reforma social pelos quais os pais estava envolvido naquele momento. O grupo tinha como objetivo estender a arte teatral as populações mais carentes e afastadas bem como realizar peças ao ar livre, uma vez que, nesta época somente companhias universitárias possuíam programas com abrangência social, porém, o Ictus não acreditava que eram realizados com a devida magnitude. (MEDEL, 2011, p. 13-19)

Ao longo de sua jornada, o grupo sofreu inúmeras modificações em seus quadros e problemas com local de funcionamento. Nada os fez esmorecer, buscaram caminhos para seguir adiante, como por exemplo, a organização de seus recursos econômicos e a implantação do “Amigos do Ictus”, uma espécie

de clube que por meio de pagamentos mensais os associados obtinham acesso a cursos, palestras e entradas para apresentações. Jaime Caledón, Claudio Girolamo e Monica Echeveria implantaram uma série de transformações qualitativas, as quais, proporcionaram estabilidade econômica e um dos objetivos do grupo o teatro participativo.

Os integrantes do grupo costumam dividir a trajetória da companhia em três momentos. O primeiro bastante breve carregado de problemas como a saída de seu professor, falta de local para ensaio e apresentações. Em 1959 o Ictus se estabelece como Corporação de Direito Privado sem fins lucrativos, fato que marca o início de seu período de estabilização e da apresentação de textos contemporâneos encenados conjuntamente a Companhia de Teatro de Concepción. Esta traz consigo nomes como Delfina Guzmán e Nelson Villagra. Já na década de 1960 alguns de seus membros como Jaime Caledón empreende uma viagem à Europa em busca de aporte financeiro. Uma vez obtido garantiu a companhia a manutenção de suas funções e a continuidade de estreias das peças com traços de crítica social perpassadas por histórias de amor e lutas de classe. Alguns autores dos quais marcaram esta fase foram Jorge Dias com textos “El velero em la botella” e “El cepillo em los dientes” e José Donoso autor de grande vulto no Chile também esteve presente nesta fase do Ictus.

No decorrer dos anos 1970, Período da Unidade Popular, a companhia estreia na televisão um arrojado projeto chamado “La Menivela”. Tratava-se de um programa de humor atravessado por temas sociais. Em seus primeiros anos foi exibido no canal 13, pertencente a Universidade Católica do Chile. Durante a permanência neste canal enfrentou problemas devido ao conteúdo dos programas, estes, simpáticos a Unidade Popular, além do que, chamavam atenção a grande dicotomia social, a qual enfrentava o país. Ademais, simpáticos à esquerda chilena, inclusive alguns de seus integrantes faziam parte da mesma, foram fatores os quais provocaram a mudança para outra emissora. A Universidade do Chile, detentora do canal 9, era abertamente apoiadora da esquerda e estava em posse dos trabalhadores. Quando deflagrado o golpe, em setembro de 1973, o canal como também a universidade foi tomada pelos militares e “La manivela” sai do ar. Contudo, este não foi o fim do programa. A UCV-TV canal da Universidade de Valparaíso, no ano de 1974 retoma o programa sob a direção teatral de Claudio di Girolamo e televisiva de Luciano Tarifeño. A experiência não durou muito, pois, os programas chegaram ao ar carregados de críticas a situação em que se encontrava o país baixo golpe de estado. Fator que incomodou demasiadamente a censura e por consequência provocou sua saída do ar em 1975, conjuntamente a demissão de Tarifeño. A relação do Ictus com a televisão formal termina aqui, mas este não é o fim das relações com o audiovisual.

O grupo do Tetro Ictus tem sua história marcada pela desobediência, pela vontade da difusão do saber crítico, que se pese sua formação através de um ato de rebeldia contra a universidade saindo da mesma em busca da liberdade para fazer um novo tipo de teatro. Baixo a repressão instaurada pelo golpe a alma

dos integrantes permaneceu e sua vontade de difundir através da arte e da cultura os valores humanos continuaram, contudo, agora em uma sociedade reprimida, onde desempenhar tal tipo de arte era subversivo e extremamente perigoso.

O golpe e seus reflexos na arte

“Os regimes autoritários deixam rastros de diversas magnitudes na política e na economia, mas não há dúvida que também impactam a dimensão estética e cultural” (LARRAÍN, L. 2006), a arte e a cultura são ferramentas perigosas possuem o poder do esclarecimento como também do obscurantismo. Claramente esta foi uma questão crucial após o golpe chileno, pois, este não se deu somente pelo exercício da força, mas centrou em varrer signos e símbolos do antigo governo. Ações geraram não somente violência física como também violência simbólica, esta violência simbólica visava alterar a vida cotidiana continuamente e paulatinamente com a finalidade última de “destruir o legado marxista.”

Duas foram as operações colocadas em andamento para pôr em prática as ações necessárias ao “Golpe Estético” a “Operação limpeza e Corte” seu objetivo era demolir o projeto social, político e cultural do antigo governo e a segunda operação foi a “Campanha de Restauração” composta por diversas iniciativas implantadas pela ditadura em busca de uma chilenidade perdida, como também, através da recuperação do patrimônio cultural comum com forte propósito nacionalista.

A Operação Limpeza tratou de uma desinfecção da sociedade impetrando ações nada inéditas aos olhos da humanidade. Obviamente os mais condenáveis as agressões físicas juntamente aos desaparecimentos e mortes foram os primeiros atos mas, infelizmente seguidos de buscas em universidades, escritórios, casas por materiais subversivos, estes se tratavam de livros, revistas, discos, os quais, quando encontrados eram queimados. Os muros locais de expressão popular não foram esquecidos, o povo foi calado, o cinza imperou. Veio a ordem de limpeza e pintura dos muros, das casas e prédios, cada um deveria manter sua residência livre de cartazes ou qualquer propaganda partidária a fim de manter a ordem e higiene. Tons violentos foram proibidos para pintura de edifícios e casas o cinza o branco, o verde claro preponderou.

A Campanha de Restauração foi fortemente baseada na cultura com fins a um resgate da chilenidade perdida. Sua maior missão seria extirpar todos os focos de infecção que lograram desenvolver-se sobre o corpo moral da pátria causando uma perda de identidade e sentido de nação, conseqüentemente, levando a população a imitação do estrangeiro ao descuido de sua história e de seus verdadeiros heróis. Resgatar a autentica cultura através do patrimônio utilizando-se de monumentos, praças, bustos de personagens das forças armadas e heróis nacionais como os soldados falecidos no 11 de setembro de 1973, dia do golpe, são

algumas das ações da junta militar para a nova política cultural, assim como, a busca de antigos mestres da pintura chilena e o resgate do artesanato promovidos através de exposições.

Os reflexos do golpe foram sentidos duramente no campo cultural. O cinema sofreu suas perdas no primeiro dia do golpe. A sede da Chile Films, principal núcleo de financiamento e produção independente da época, foi invadida e todo seu material fílmico usado como combustível de uma enorme fogueira em seu pátio principal. Lá se foram centenas de documentários, noticiários antigos e recentes, filmes nacionais e estrangeiros, uma perda irreparável. Este seria somente o começo do grande terror a se abater sobre a produção cinematográfica nacional. Os departamentos de cinema da Universidade do Chile e Universidade Católica foram fechados. A Chile Films passou a ser dependente do Canal Nacional de Televisão, ligado ao novo regime. A partida em massa de pessoas que trabalhavam em cinema conjuntamente a sua perseguição, prisão e desaparecimento causou um colapso na produção nacional. Caso similar ocorreu com músicos, artistas plásticos, professores universitários, artistas de teatro uma verdadeira fuga de cérebros do país. (MOUESCA, 2005, p.162)

As ações repressivas tiveram seu início nos primeiros dias do golpe fato que dá a dimensão do choque ocorrido na sociedade chilena como também a grandeza das pessoas que se atreveram a não se calar, a não fechar os olhos e buscar caminhos para combater tamanho horror.

O teatro Ictus como centro de resistência

Imbuídos de sua vocação crítica e decididos a levar adiante um projeto com objetivo de “perturbar e inquietar o público o meio social e cultural chileno, através da difusão de obras com conteúdo críticos de denúncia,” (GIROLAMO,C) encarregaram-se da produção e distribuição de vídeos que promoviam a discussão e o debate com orgânicos sociais. Foi através de aportes estrangeiros, principalmente de uma ONG holandesa, que surgiu a possibilidade da construção do projeto de televisão alternativa. Este aporte proporcionou o aluguel de um espaço próximo ao teatro onde foi montada a Produtora Ictus através da aquisição de equipamentos U-MATIC de gravação, de edição e de projeção. Os aportes proporcionaram tanto a realização dos vídeos, como também, arcar com os custos de salários de técnicos, sonoplastas, câmeras e editores. Com todo suporte humano e material a produtora pôde criar uma rede de distribuição e exibição de vídeos. Nascia, assim, a Rede Ictus de TV.

A produtora ficou a cargo de Claudio di Girolamo. A equipe era formada pelo editor e cinegrafista Juan José Ulriksem, pelo realizador, cinegrafista e sonoplasta Luciano Tarifeño e pela produtora Isidora Portales. Baby Salas, mãe de Pablo Salas, fica a cargo da administração, um trabalho complexo, o qual

acabará por envolver Salas no mundo audiovisual. Foi Baby quem articulou a maior rede alternativa de vídeos conhecida no Chile (LIÑERO, 2010, p.26).

As primeiras produções a serem exibidas foram obras de ficção em reuniões organizadas em espaços sob a proteção da igreja católica. O foco principal eram setores populares, que possuísem um pequeno espaço para a projeção. Toda a organização ficava a cargo de Baby Salas, o contato com a comunidade, a ida até o local com o equipamento e após a projeção uma pequena reflexão sobre o filme. Pablo Salas passou a acompanhar a mãe e relatou como era o cotidiano das exibições¹. Era necessário deslocar todo o equipamento para o local da reunião, ou seja, a tela e o aparelho U-MATIC, extremamente desajeitados, para locomoção o táxi, um veículo que sempre poderia ser trocado era utilizado. Os pontos de encontro capelas, paróquias, associações de bairro tinham o horário noturno como preferencial. Salas recorda as primeiras reuniões, nas quais, praticamente ninguém comparecia e conta como sua mãe saía de casa em casa buscando por participantes. Ao passar do tempo a frequência de pessoas aumentou. Acrescenta, que foi durante as sessões sua descoberta do poder da imagem ao observar o encantamento e envolvimento dos espectadores durante a exibição dos filmes e como as pessoas se sentiam tocadas pelo assunto que sempre era pensado pela equipe do Ictus com fins de provocar reflexões sobre a atualidade do país.

Salas passa a trabalhar na produtora junto a equipe de edição e produção. Aprende com Claudio di Girolamo a arte e a técnica de editar filmes. Não muito tempo se passa toma nas mãos uma câmera. Sua primeira saída a rua foi acompanhada de sua mãe como assistente e com equipamento do Ictus. A partir de então nunca mais para de filmar e se torna o cinegrafista dos protestos. Seu primeiro grande aporte foi através da cobertura feita aos protestos de 1983 onde trabalhou como correspondente a emissoras estrangeiras, as quais, lhe deixaram todo o material filmado. De posse das imagens conversa com Silvio Caiozzi, Claudio di Girolamo e Tarifeño para que se faça um documentário com elas. Neste momento Tarifeño sugere que o próprio Salas utilize a ilha de edição da produtora e faça o trabalho. De quarenta fitas U-MATIC é retirado o material para o documentário chamado *Protestas 1983* com uma hora de duração. O vídeo foi distribuído na rede Ictus e logo ganhou o país, sua demanda foi grande, principalmente em cidades mais afastadas de Santiago, pois, proporcionava a experiência de compreender o que era um protesto de rua, de saber que havia resistência. O vídeo neste momento cumpre o papel da contra informação. Um país com os meios de informação acautelados, com organizações políticas perseguidas era fragmentado, amedrontado e desinformado.

A Ictus TV, fundada em 1978, é a produtora mais antiga do Chile. Afirmou-se cada vez mais como espaço de reflexão e produção de pensamento crítico sobre o momento pelo qual passava o país.

¹ Entrevista concedida a pesquisadora em 27 de abril de 2016. Santiago, Chile.

Desenvolveu uma metodologia própria de trabalho durante os anos de seu funcionamento formando a rede de contatos e de exibição, a qual, evoluiu conjuntamente ao desenvolvimento da tecnologia. Passando de rede de exibição à rede de distribuição de fitas de vídeos para destinatários certos, entre eles, organizações sociais, igrejas e grêmios. Possuíam cartilhas para guiar as exposições, como também formulários de pesquisas para preenchimento após as sessões. Nos anos 1980 transformaram-se em um espaço aberto a novos nomes, dispuseram sua estrutura a projetos que não faziam parte de seu núcleo duro. Lá estiveram grandes nomes do audiovisual chileno como Silvio Caiozzi, Geraldo Cáceres, Pablo Lavin, Ricardo Vicuña, Vicente Sabatini, Pedro Chasckel, Tatiana Gaviola, Cristián Galáz, e Germán Liñero. Fator que consolida a Ictus TV como centro de formação e afirmação de produtores de audiovisual nos anos 1980.

Pioneira e sólida a Ictus pode dar suporte a produtores iniciantes, como também, a outros meios de comunicação alternativa, a exemplo do Teleanálisis. O Teleanálisis foi criado por um grupo de jornalistas ligados a revista *Análisis*. Formado com muita dificuldade, pois, não possuíam um equipamento de qualidade. Salas manteve uma relação muito próxima a equipe, forneceu imagens e produziram documentários em conjunto com Ictus, como “Niños Prohibidos”. Foi basicamente um projeto com formato de noticiário de televisão, o qual, circulava em fitas VHS vendidas a grupos inscritos como sindicatos, igrejas, e associações comunitárias. Divididas em capítulos continham a cobertura completa de fatos políticos e sociais não noticiados pela mídia oficial. Na época, em meio à ditadura, quando quase ninguém se atrevia a dar um contraponto às notícias oficiais o *Teleanálisis* escancarou as imagens da realidade chilena e das violações de direitos humanos. O diretor da revista, José Carrasco Tapia conhecido como Pepe Carrasco, pagou com a vida o que o grupo defendia como “imperativo moral de deixar registro”²

O vídeo como resistência

Durante una de las protestas callejeras realizadas en Chile, un misterioso triciclo con una armazón de madera circulaba en medio de los manifestantes. Obreros, estudiantes y mujeres se enfrentaban a la violenta represión exigiendo el fin de la dictadura. Las bombas lacrimógenas, los carros lanzaaguas y la agitación de la calle no parecían amedrentar a tres niños de aproximadamente 15 años. Mientras uno pedaleaba, otro iba encima de la armazón de madera alertando sobre los peligros y el tercero se encontraba oculto en su interior. A través de un disimulado orificio registraba, con una pequeña cámara portátil de video, los incidentes que se desarrollaban en el centro de Santiago. Pocas horas más tarde llegarían al colegio donde estudiaban, para exhibir el material al resto de sus compañeros y discutir colectivamente los sucesos de esa mañana. (GONGORA, 1984, p. 78)

² Em palestra concedida em 10 de setembro de 2013 no Museo de La Memoria onde estavam presentes no lançamento do documentário “Las Armas de La Paz” expuseram: Pablo Salas, Augusto Gongora, German Malig e Marcelo Ferrari afirmaram que : “por esos años la gran motivación para filmar y arriesgar la vida por una imagen fue el “imperativo moral, ese sentir que dejar registro de lo vivido era un deber, un aporte y una convicción en orden a la necesidad de dejar registro visual de los atropellos cometidos bajo la dictadura”. Disponível em: www.museodelamemoria.cl

O vídeo transformado em documentário, jornal, informativo ou ficção pode sugerir a visão do sujeito comum sobre os acontecimentos do cotidiano. Possui a capacidade de ser capilar, de recorrer e recompor aspectos ignorados por outros agentes do campo audiovisual. Compreender quem são estes agentes do campo audiovisual é de especial interesse. Williams os compara a uma muralha, a qual deve ser levada em consideração e “simplesmente examinar a muralha já tem algum interesse. Suas pedras são essencialmente o poder” (Williams, 2015, p.30). Examinar a muralha e localizar a produção de vídeos e sua exibição em circuitos alternativos para compreender o uso deste material vocacionado a transformação da realidade vivida por sujeitos ativos em movimentos sociais se faz necessário.

Através da abstração da realidade chilena dos meios de comunicação audiovisual chega-se a uma classificação para facilitar a investigação. Optou-se pela divisão entre agentes em Estado, Setor Privado/Universitário e Sociedade Civil. Cabe aqui um esclarecimento. Nenhum destes setores é estanque, ou seja, como se pôde constatar o programa La Manivela elaborado pelo teatro Ictus, esteve durante um ano no ar pelo canal da Universidade de Valparaíso. Portanto, é possível constar que não há uma fronteira rígida principalmente em se tratando do audiovisual. O esporádico deve ser considerado, mas é frágil, e não é suficiente para sustentar a muralha que deve ser investigada. Passemos a ela.

O papel do Estado, em situações normais, deve ser dentre outros, o de gestor de políticas culturais e sociais através de leis de incentivo à produção audiovisual, regulação de investimentos em meios de comunicação e distribuição de quotas de posseção de canais. Estas políticas promovem uma participação equilibrada da sociedade aos produtos audiovisuais, ou seja, a televisão, o cinema e o próprio vídeo. Conforme já aventado, após o golpe de Estado, não houve nenhuma intenção da junta militar em promover qualquer participação equilibrada da sociedade na produção audiovisual. Segundo Fuenzalida:

Não se pode falar de uma política cultural positiva do governo militar até 1981, mas sim de uma política cultural negativa dirigida a intimidar aos partidários de outras formas de organização econômica e social para que se abstivessem de falar ou escrever. Perseguição, prisão, banimento a terras distantes, tortura, exílio e ainda desaparecimento são alguns dos instrumentos desta política. (FUENZALIDA, 2001, p.104)

O Setor Privado estaria localizado nas indústrias de comunicação e informação, porém, adequando a realidade chilena há que se levar em consideração outras variantes. Neste sentido a atenção se volta ao desenvolvimento da televisão. Desde seu início, esta, vem associada a experimentos tecnológicos nas universidades, em especial a Universidade Católica do Chile e Universidade Católica de Valparaíso, as quais, iniciaram suas transmissões nos anos de 1959 e 1960 respectivamente. A princípio o funcionamento dos canais esteve ligado a Direção de Serviços Elétricos, sem nenhuma normativa clara, as tentativas de utilização dos canais por empresas jornalísticas ou privadas foram censuradas. Em 1962, por ocasião do

campeonato mundial de futebol, houve a primeira expansão de aparelhos de televisão, vinte mil, entre Santiago e Valparaíso. Em 1963, há o intento da regularização no parlamento do estatuto da TV, porém o mesmo foi rechaçado. Neste ritmo lento e incerto entra no ar a Televisão Nacional do Chile (TVN) em 1969. Portanto, ao pensar em televisão no Chile deve-se ter claramente a relação TV/ Universidade consequentemente TV/ Estado, pois, os canais que se configuram no período em questão são: Televisão Nacional do Chile (TVN), Universidade de Chile, Católica de Valparaíso e Católica de Santiago. (Hurtado, 1989, p. 20-30). Sérgio Durán, um dos poucos historiadores chilenos sobre este assunto, discorre a respeito da influência do poder sobre a televisão no período capitaneado pela ditadura.

Chile havia presenciado em seu passado numerosos atos de violência, abusos e excessos provenientes de distintos setores, mas nada parecido ao terrorismo de Estado em grande escala e com o grau de crueldade com que se praticou baixo o regime de Pinochet. (...) Nada disto aparecia na tela do televisor. Em virtude de seu poder para configurar a realidade e por possuir quase a totalidade do território nacional, a televisão foi de longe, o meio mais ferreamente sujeito ao controle do regime. (DURÁN, 2012, p.14)

Seguindo a linha de raciocínio, há que se considerar a perspectiva da sociedade civil. Esta, representada por movimentos sociais, ONGs, associações, entidades de apoio e até mesmo iniciativas individuais. O fruto da intervenção deste setor produzindo Audiovisualidades resulta em materiais com aspectos diferenciados em vários pontos de vista. Com efeito, em contraposição a mídia oficial, são estes setores, os responsáveis por veicular e produzir a informação através das demandas sociais que lhes são postas, pois, estes encontram-se imersos em meio a população. Portanto, o vídeo torna-se ferramenta capaz de responder, registrar e veicular momentos de embate, de ações e contestações tornando-se um material audiovisual divergente. O vídeo, no período em questão, torna-se vídeo-resistência. Com seu “olhar impertinente” questiona, aporta novas visões peçadas de diferentes significações, apresenta temáticas particulares, carregadas de conteúdos e estilos diferenciados. De tal sorte que seu modo de produção foi de encontro com a lógica dominante do período, a qual, buscava através dos meios de comunicação refirmar as políticas de Estado.

O vídeo da cotidianidade dos setores populares; a recuperação da memória coletiva, a documentação das lutas de reconstrução democrática; as versões dramatizadas que aportam uma versão crítica da realidade; os trabalhos de leitura crítica da TV; a recepção coletiva de mensagens audiovisuais, as experiências estudantis de produção; os noticiários alternativos; a busca de uma nova estética visual; a criação de redes nacionais e regionais que inter-relacionam e difundem as produções latino americanas; a articulação de um diálogo entre diversos setores sociais atomizados e reprimidos; etc. Estas são algumas das múltiplas tarefas nas quais se utiliza o vídeo. (GONGORA, 1984, p. 2)

Circularidade dos Vídeos

Torna-se questão pujante considerar a circularidade destes vídeos. Reflexionar sobre sua natureza e vocação de fato é imprescindível, porém, os mesmos alcançaram seu público, conseguiram romper a muralha? A investigadora chilena sobre vídeo independente Jessica Ulloa traz algumas informações relevantes sobre o assunto. Passemos a elas. (ULLOA, 1985,p. 436-440)

Nos idos de 1984 são detectadas mais de 60 produtoras de vídeo. Dentre elas criadoras de redes informais estão os grupos Ictus, Eco, Teleanálisis, Ceneca e Processo com foco em registros de manifestações, elaboração de vídeos educativos, programas jornalísticos e documentários. A redes de distribuição concentravam-se maiormente em Santiago, mas a circulação dos vídeos alçava de norte a sul do país. Ulloa constatou entre suas pesquisas algumas cidades mais mencionadas nos arquivos das difusoras, as quais são: Iquique, Copiapó, San Felipe, Valparaíso, Curicó, Talca, Linares, Concepción, Valdivia, Osorno, Ancud, Castro e Punta Arenas.

Os circuitos ou redes de distribuição apresentaram uma forma institucional de organização, ou seja, no caso do Ictus, a articulação de como seria o acesso e a forma de exibição ao material partia do grupo, da seguinte maneira, a facilitação dos vídeos a circuitos já formados, e, a outras categorias por empréstimos. As redes, como já aventado, correspondem a grupos organizados de base. Em seus balanços o Ictus divide estes grupos em grandes áreas. As quais seriam: comunidades e grupos de bairro adultos, grupos de jovens, organizações de trabalhadores operárias, e de camponeses. Classificando o setor de bairros como o prioritário, no ano de 1983, esse beneficiou-se com o maior número de apresentações do grupo, totalizando 215. No ano seguinte, 1984, houve um aumento de apresentações ao setor camponês. Outra grande área incluía as universidades, comunidades cristãs e estudantis, e grupos de trabalho secundaristas, os quais, assistiram a 207 exibições em 1983. A última área, era conformada por centros culturais abertos, associações independentes e instituições de apoio e aponta o menor número de exibições. No decorrer de 1983 foram 960 exibições, com uma média mensal de 80 seções cada uma, contando com público de 30 pessoas aproximadamente. Dados que levam a estimativa de um alcance médio, de 2.400 pessoas por mês, somente em exibições monitoradas.

No ano de 1984 a equipe do Ictus possui registros de trabalho permanente com trinta grupos. Estes constituídos a partir de movimentos sociais de base, os quais, buscaram baixo o regime militar, fundar organizações sociais, afim de atender demandas específicas, a exemplo; comitês de moradia, alimentação comunitária, restaurantes populares e oficinas para desempregados. A rede não se concentrou somente em Santiago buscou relacionar-se com outras cidades. A interação e troca se deu de duas formas: a primeira através de contato direto com responsáveis por organizações sociais, já existentes, e para os quais eram enviados vídeos e fichas com instruções e avaliação. A segunda forma, eram mostras organizadas durante o verão e monitoradas pela equipe. Desta forma graças ao recolhimento de informações sobre a rede Ictus,

efetuado por Ulloa, é possível constatar que esta esteve em funcionamento organizado, estruturado, e atingindo diretamente um número considerável de pessoas, em números totais em relação a população de Santiago, a qual somava em torno 5,5 milhões de habitantes³ as sessões atingiram 0,5% da população. Um percentual, cujo qual, a primeira vista não parece ser de grande vulto, mas deve se considerar a intencionalidade dos locais e públicos, ou seja, quem eram os grupos receptores das informações, e como já aventado, grupos ativos socialmente, portanto não estanques e formadores de opinião.

O projeto da unidade do Vídeo Latino Americano

En América Latina, otra raíz que explica la emergencia y desarrollo del video, es su creciente uso social y comunitario (...) Su trabajo ha servido para que nuestros pueblos aparezcan en las pantallas, como protagonistas de los tiempos que viven e del tiempo al que aspiran. (LIÑERO, 2010, p. 115)

Quanto a circularidade dos vídeos, estes não estiveram somente em território chileno. Neste sentido, é importante destacar dois episódios, os quais, propiciaram a difusão de material e também a reflexão sobre o próprio vídeo. O primeiro foi uma série de encontros de videastas franco-chilenos. O primeiro encontro foi realizado em 1981, sobre o qual não existe muitos registros, porém como destaca Liñero, o mais relevante foi o acordo formado entre o grupo, o qual estabelecia uma viagem à França para o vencedor dos encontros. Jensen, destaca uma outra questão importante:

Los videos de los franceses manifestaban una orientación sobre la base de una manipulación técnica tanto de las luces, como del sonido y de los colores; mientras que en el video chileno no había una preocupación técnica sino un compromiso con la situación humana y social del país. (JENSEN, 2013, p.42)

O segundo episódio, trata-se do projeto de unidade do vídeo latino-americano. O primeiro encontro ocorreu no Brasil, em 1987, no Festival de cinema da Bahia. Estiveram presentes grupos de videastas de diversos países latinos, neste festival reúnem-se de maneira informal e percebem a necessidade de troca e articulação de suas experiências. Sob coordenação do grupo presente na Bahia, houve uma nova reunião, desta vez em Havana e instituída como fundacional, aonde o grupo redige um documento com caráter de manifesto, o qual funda o Movimento de Vídeo Latino Americano, através do documento “A veinte años del Viña del Mar, por el video y la Televisión Latinoamericanas”. Segundo Liñero, a identificação com o festival de cinema ocorrido há vinte anos em Viña del Mar, nos anos sessenta, espaço de encontro de muitos cineastas e que consolidou o Novo Cinema Latino Americano se fez evidente no manifesto.

³ Dados disponíveis em censos Chile: http://www.ine.cl/canales/usuarios/censos_digitalizados.php

O documento de Havana propunha linhas de ação concreta para as organizações e produtoras, pretendiam fortalecer a investigação e reflexão sobre a atividade audiovisual, em função de mudanças e o desenvolvimento democrático nos países latinos, queriam promover a organização dos videastas, e as instituições produtoras a nível nacional e regional, desenvolver o conhecimento e o intercâmbio no uso da tecnologia, e estabelecer relações de cooperação com organismos internacionais. O encontro baliza uma outra questão importante, o espaço da diferença e especificidade contida no vídeo.

Es bueno insistir en esta ruptura y continuidad de la práctica audiovisual en la región -en cine, Video o Televisión pues al asumirla como Historia nos oponemos a una tendencia que hace competir absurdamente al Cine con el Video. Actitud absurda incapaz de reconocer la diferencia y especificidad de ambos medios y su complementariedad en la común vocación de todo creador audiovisual: narrar sus sueños a través de la luz. (DINAMARCA,1990, p.84)

Quanto ao grupo Ictus estiveram presentes em todas as edições dos encontros Franco-chilenos com suas produções. Participaram ativamente, através de seus produtores, do movimento pela unidade do vídeo latino americano. Em 1988, participaram com onze documentários apoiando a campanha contra a continuidade da ditadura militar, a estimativa de espectadores foi de um milhão de pessoas, segundo Dinamarca. Em 1990, deram início a um ambicioso projeto, um plano de videotecas comunitárias, as quais, alcançariam os 51 bairros de Santiago. Ademais, não se restringiram ao território chileno buscaram formar redes internacionais de intercâmbio. Suas produções, inclusive, chegaram ao Brasil através da parceria com a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP).

Bibliografía:

- CHRISTIAN, García Medel et al. Batallas contra la dictadura desde las trincheras del arte: el rol sociopolítico del teatro durante el Régimen Militar. 2011. Tese de Doutorado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- DINAMARCA, Hernán. El vídeo en América Latina. Centro de Medios Audiovisuales, 1990.
- DURAN, Sergio. Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet. Santiago: LOM Ediciones, 2012.
- FUENZALIDA, Edmundo. Fin y principio. La transición en la cultura chilena. Universum, v. 16, p. 101-113, 2001.
- GIROLAMO, Claudio di. Entrevista “El vídeo como instrumento que evade la clausura televisiva” disponible em: www.umatic.cl/histch9.html
- GÓNGORA, Augusto. La mirada impertinente: el video alternativo. Revista Nueva Sociedad, n.70, p. 78-86, 1984
- HURTADO, María de la Luz y otros, Historia de la televisión chilena entre 1959 y 1973. Santiago: Ediciones Documentas: CENECA, 1989.
- HURTADO, María de la Luz, “1957-1969: Paradojas de los inicios de la televisión en Chile”. Los primeros 50 años de la televisión chilena. Santiago: Impresión Printer, 2007.
- HURTADO, Maria de la Luz. Teatro ICTUS. CENECA, Santiago, 1980.
- JENSEN HERESI, Constanza. Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989). 2013.
- LARRAÍN, Luis Hernán Errázuriz. Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976). Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas, n. 40, p. 62-78, 2006.
- LIÑERO, Germán. Apuntes para una historia del video en Chile. Santiago: Ocho Libros, 2010.
- MOUESCA, Jacqueline. El documental chileno. Santiago: LOM Ediciones, 2005
- OJEDA, Roberto Trejo; CAZES, Elena Firpi; LOBETO, Claudio. Imágenes en movimiento: el espacio audiovisual en el Mercosur. Santiago: Editorial Abya Yala, 2001.
- ULLOA, Yessica. Video independiente en Chile. Santiago: CENECA, 1985.
- WILLIAMS, Raymond. Recursos da Esperança. São Paulo: Editora Unesp, 2014