

O TEMPO DO OLHAR EM GUZMÁN. Evidências e efeitos de retórica em torno das paisagens urbanas em “Salvador Allende”

FÁBIO MONTEIRO*

*“O documentário tem uma vantagem em relação à ficção: ele não vive de ilusões”
Eduardo Coutinho¹*

Introdução

O ano é 2003. Três décadas depois de registrar o cotidiano dos eventos que culminaram no Golpe militar de Pinochet, Patricio Guzmán retoma o tema fundamental de sua filmografia sob um novo prisma: a biografia do ex-presidente Salvador Allende. Pode-se afirmar que o 11/09/1973 chileno é um fato cardeal para o cinema de Guzmán por dois motivos: ele foi a matéria-prima da trilogia “*A Batalha do Chile*”, registro influenciado pelo *cinema direto* com o qual ele alcançou repercussão internacional chamando a atenção para a barbárie imperialista promovida pelos militares chilenos com o apoio dos EUA. Em segundo lugar, após ser encarcerado pela Ditadura no Estádio Nacional, Guzmán partiu para o exílio, assim como milhares de chilenos. O impacto que tais circunstâncias lhe causaram se revela em sua produção, pois conforme ele mesmo declara, uma de suas grandes preocupações foi a de assumir “*una mirada exilada*”² para narrar seus filmes, ou seja, ele sempre se posicionou de fora e à distância de seu país para interpretar os eventos em torno do Governo Allende (1970-1973). Portanto, seja por questões profissionais quanto pessoais, o Golpe militar legitima a sua cinematografia. Porém, essa “*memória obstinada*” é sempre acessada a partir de um novo enfoque, seja abordando o destino político do ex-ditador Pinochet³; seja através da construção de uma cinebiografia do ex-presidente Allende, também presente na repercussão de seus próprios filmes.⁴

* Mestrando em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Lucia Vieira. E-mail: profabio117@hotmail.com. Agência Financiadora: CAPES.

¹ Citado por Guzmán em “*Filmar lo que no se ve*”. Santiago: FIDOCES, 2013. Ainda sem tradução no Brasil.

² GUZMÁN, Patricio. Op. Cit, p. 18

³ Cf. “*O Caso Pinochet*” (2001), filme que investiga o processo jurídico de extradição de Augusto Pinochet.

⁴ Cf. “*Chile: memória obstinada*” (1997), filme que trata de encontrar atores sociais que participaram da trilogia “*A Batalha do Chile*” (1975-1979).

O presente artigo pretende analisar dois dispositivos narrativos presentes no começo do filme “Salvador Allende”. Primeiro, a qualificação da paisagem urbana como um recurso discursivo que permite oscilar entre um *interpretar* e um *fabricar* as memórias pessoais de Guzmán que determinarão a biografia do ex-presidente. Segundo, o constante questionamento a respeito da natureza da imagem cinematográfica, ou aquilo que pode ser chamado de *efeito de retórica*⁵: em certos momentos, há assincronias e desacordos entre a *voz over* e a imagem que permitem detectar as contradições inerentes ao processo narrativo. Acredita-se que ambos dispositivos narrativos estruturam toda a narrativa fílmica. Portanto, a análise de dois momentos particulares do começo do filme tem sido esclarecedora nos avanços para uma leitura mais consequente a respeito de toda a obra.

Guzmán reencontra Allende

A cinebiografia “*Salvador Allende*” começa apresentando uma faixa presidencial, um relógio de pulso, uma carteira e outros pertences pessoais do ex-presidente. De saída, o peso do tempo: a câmera que ontem era marcada pela agitação do *cinema direto* crente no registro objetivo do fervor das ruas, hoje com serenidade mantém um olhar estável e próximo para observar com intimidade aqueles objetos sobre uma mesa. O narrador que ontem havia sido formado na ‘religião do visível’ cultivada pelo cinema direto e que observava a realidade nua e crua das contradições sociais e econômicas que desembocaram no Golpe que implantou um Estado de terror⁶, hoje tem o distanciamento crítico necessário para encarar, de perto e com certa melancolia, os vestígios pessoais de Allende. Como um breve ritual de luto, as mãos de Guzmán perpassam a carteira, os talões de cheque, a credencial do Partido Comunista a fim de se reconciliarem com eles em busca de sentimentos e sentidos. Um momento tenso, delicado e ambíguo para iniciar o filme: com suas mãos em primeiro plano, é como se ele buscasse descobrir naqueles objetos pessoais de Allende algo que ele mesmo perdeu com o Golpe militar. Uma coincidência de temporalidades se insinua: através das memórias de Guzmán inicia-se a reconstituição da figura do ex-presidente. Ele começa suas investigações com o seguinte comentário no filme

⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. SP: Papyrus, p. 40, 2012.

⁶ WINN, Peter. *A Revolução Chilena*, p. 186

“Isso é quase tudo o que resta de Salvador Allende, eleito presidente do Chile, em 1970. Em 11 de Setembro de 1973 ele foi derrubado por um golpe militar. Em seu corpo inerte, foram encontrados esses objetos. História desperdiçada. A ditadura de Pinochet acabou com a nossa democracia, cuja construção levou dois séculos. Ele destruiu dia a dia, durante 18 anos o país que eu conhecia. Milhares de chilenos foram assassinados, torturados e centenas de milhares foram exilados.”

Após manusear o relógio de pulso como quem quer se envolver com o tempo, um corte seco apresenta em primeiro plano os óculos estilhaçados de Salvador Allende exposto no Museu de História Nacional. A câmera perfaz um rigoroso *zoom in* enquanto o narrador afirma que, no afã de sua pesquisa em museus e arquivos, *“hoje, apenas estes fragmentos estão expostos ao público.”* A dimensão pública do grande líder da esquerda está reduzida a estilhaços - um trocadilho com os óculos? Outro corte seco encerra a introdução do filme evidenciando, ainda em primeiro plano, que esses são os “óculos do presidente Salvador Allende encontrados no Palácio La Moneda após o bombardeio.” Os créditos iniciais dão destaque ao nome do filme “Salvador Allende” sobre um fundo preto.

A apresentação desses objetos pessoais em primeiro plano é reforçada com uma música dramática ao longo de dois minutos. Dessa forma, é oferecido ao público, de maneira sutil e intensa, um dilema pessoal com dimensões históricas: como se recordar dos fatos que se apresentam como ruínas? Como “resgatar” a história quando o que resta são os vestígios de destruição? Aliás, seria possível cinematografar o indizível? Dada essa experiência traumática como ponto de partida, Guzmán se lança na reelaboração de suas memórias. As cenas internas e os closes nos objetos íntimos dão lugar às imagens de espaços públicos.

A paisagem urbana

Aeroporto de Santiago. Dia. Guzmán recorre às paredes dos muros em torno do Aeroporto para demonstrar o alcance público de Allende. Assim como em muitos lugares do país, nesses muros continuam as artes muralistas de pintores da Unidade Popular (UP), a coalização partidária que articulou sua campanha à presidência. Entretanto, além do valor histórico político e público que esses muros podem conter, é possível credenciá-los como um segundo importante dispositivo narrativo para a sequência do filme, pois eles delimitam tanto

física quanto simbolicamente a partida de Guzmán para o exílio. A interseção da memória pública de Allende com a memória pessoal de Guzmán é narrado da seguinte maneira:

“A aparição da memória não é nem fácil, nem voluntária, é sempre perturbadora. Salvador Allende marcou a minha vida. Eu seria outra pessoa se ele não tivesse encarnado a utopia de um mundo mais justo e livre que pairava sobre meu país naqueles anos. Eu estava ali, ator e cineasta.”

A cidade é o lugar onde Guzmán começa a produzir seus discursos. Nela são instauradas leituras acerca do ex-presidente: ele retorna ao seu ponto de partida para o exílio para averiguar as chances de inteligibilidade sobre ex-presidente Allende. Para Guzmán, na cidade estão inscritos códigos à espera da decifração, e nos muros encontram-se as possibilidades de leitura e identificação dos vestígios históricos do Governo Allende. O estatuto narrativo que Guzmán reivindica à paisagem urbana remete às considerações de Wenders que afirma

“Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio ou o que quer que seja, são mais que um ‘último plano’. Eles também possuem uma história, uma ‘personalidade’, uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem neste último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção.” (WENDERS, 1994: 185)

Novamente, as mãos do diretor entram em cena para interagir com o cenário. A dramatização trata de arranhar os muros, de descascar suas camadas de tinta como quem busca os murais políticos multicoloridos. A cidade é decupada para legitimar a construção da personalidade de Allende, mas ao mesmo tempo aquele território público também é qualificado como uma zona afetiva pessoal: ela evoca categorias dialéticas em torno das quais o próprio Guzmán se localizará: *“memória e utopia; passado e futuro; ator e cineasta”*. Pode-se dizer que essas categorias delineiam uma posição privilegiada para a narrativa do filme porque está



Guzmán arranha os muros: em busca de evidências

fundada num rico paradoxo: ao mesmo tempo em que se propõe como quem viveu os fatos, ela também se permite observá-los de fora e à distância. Além disso, ela encarna a possibilidade de presentificar as utopias de outrora e, assim, dizer a respeito do futuro delas, ou seja, de seu próprio tempo presente. E ao se apresentar como *ator e cineasta*, Guzmán se vale de uma evidência empírica⁷ que promove um forte efeito de retórica na autenticação do discurso fílmico: o fato de Guzmán ter presenciado o Governo Allende com a câmera nas mãos endossa a sensação de que também “*veremos a seguir as coisas como elas realmente foram.*”

Assim, a localização desses muros como um dispositivo narrativo no começo do filme suscita questões epistemológicas interessantes a respeito da natureza da narração da *voz over*: ela tratará de narrar “o que aconteceu” e de afirmar ao mesmo tempo que “*o que aconteceu não faz parte do narrável*”⁸. Os muros ainda contêm as camadas de tinta das artes muralistas da UP que representam o imaginário popular em torno do Governo Allende, mas, simultaneamente, significam as fronteiras do narrador antes do exílio: eles compõem uma paisagem urbana que solapa a eficácia de seu testemunho. Além deles, o que restou foi a não-coincidência entres fatos e verdade, entre constatação e compreensão. De certa forma, ao reconhecê-los, o diretor se propõe interpretar e, às vezes, fabricar essas coincidências.

Imagens dialéticas ou o real como efeito de retórica

Não fosse assim, por que arranhar os muros em busca das pinturas muralistas? Seria possível “revelar a história” subsumida na pintura cinza do muro? Qual a real dimensão daquelas artes muralistas na composição da figura pública de Allende? Em outras palavras, o que está em questão é a possibilidade do registro fílmico alcançar, de trazer à tona uma realidade histórica latente? Ou os gestos de descamar os muros com uma pedra diante de planos próximos seriam apenas uma forma de dramatização em busca de adesão do espectador à narrativa? Enfim, seria possível aventar a hipótese de estarem aqui as mesmas questões levantadas por Ferro ao afirmar que os filmes seriam capazes de “*revelar ‘lapsus’ e ‘informações’ que iriam na contramão das informações e fontes institucionais e oficiais*”? (FERRO, 1992: 204)

⁷ Cf. “*A Batalha do Chile*” (1973-1979), filme que narra o Golpe militar em três partes: “*A insurreição burguesa*” (1975); “*O Golpe de Estado*” (1976); “*O Poder popular*” (1979);

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, SP: Boitempo, p. 11

O filme então envolve-se nas discussões acerca da natureza da imagem fílmica, pois coloca em xeque a possibilidade de considerar aquilo que se vê como as evidências históricas: à medida que descama o muro, Guzmán comenta que *“o passado não passa. Ele vibra e se move, e segue as curvas da minha própria vida. Aqui estou, no mesmo lugar que eu deixei há trinta anos atrás, um simples muro próximo ao aeroporto (...)”*

Nesse instante é como se o filme de Guzmán fosse o que Bazin qualificava de *“máscara mortuária”*, ou seja, é como se sua câmera fosse capaz de ser atingida e moldada pela realidade bruta e concreta daqueles muros que escondem, talvez numa segunda ou terceira camada de tinta (ou seriam níveis de planos cinematográficos?) vestígios do Governo Allende. Dito de outra forma, nesse momento a pretensão realista de Guzmán poderia ser definida como *“a disposição de procurar e apresentar a significação que se encontra em objetos por meio dos objetos a que dizem respeito em vez de usar esses objetos para passar uma ideia que não lhes é implícita.”* (ANDREWS, 2002:



Vestígios dos murais da UP: Guzmán nos posiciona entre ficção e realidade para rastrear os lapsos narrativos

117) Em outras palavras, o jogo entre *revelação* e *interpretação* faz parte da *mise-en-scène* documental do diretor.

Porém, ao desbastar o suficiente para mostrar resquícios de pinturas coloridas nos muros, a câmera se estabiliza em close para uma série de oito planos fixos (a exemplo da imagem ao lado) com durações semelhantes em torno de dois segundos cada numa sequência preparada para o seguinte comentário:

“Detido no Estádio Nacional, submetido à máquina de esquecimento que haviam colocado em marcha somente um desejo me animava: salvar os rolos de “A Batalha

do Chile” que continham as provas deste sonho desperto que vivemos com Allende. Deixei o país com as películas e, uma vez terminado o filme, o meu exílio começou.”

O comentário suscita algumas questões centrais para acompanhar o filme: de que “máquina de esquecimento” se trata? A pintura monocromática e o apagamento das artes muralistas seriam uma expressão dela? Nesse momento, as diversas camadas de tintas no muro seriam metáforas das práticas de censura, tortura e exílio adotadas pela ditadura? De certa forma, essas questões encaminham um dilema para os espectadores: a narrativa de Guzmán é determinada pela seleção que ele faz da realidade ou pela transformação dessa mesma realidade? O filme coloca o espectador diante de um impasse: ele enfrenta, ao mesmo tempo, uma operação de leitura e de fabricação de sentidos históricos. E esse impasse é potencializado por um detalhe perturbador da ordem diegética: ouve-se o som da pedra descascando o muro, mas não se veem as mãos em ação: somente a câmera estável em plano próximo das camadas de tinta. Então, em que “acreditar”: naquilo que se vê ou no que se ouve?

Nesse instante, Guzmán aposta na articulação entre distintos níveis de inteligibilidade para amplificar a poética de sua narrativa: ele nos leva a buscar os sentidos históricos nas fronteiras entre a aparência e a latência da imagem cinematográfica. Ele subjetiva os vestígios de pintura e evoca o tema do exílio através da necessidade de obter os rolos de seu filme: perdê-los seria como envernizar de cinza a sua própria vida e sepultar definitivamente o “sonho desperto” que viveu com Allende. Ao resgatá-los, ele conseguiu sobreviver para lembrar o Golpe no exílio. Dessa forma, ele demonstra que o seu documentário está sendo operado num território que vai além dos tradicionais registros da objetividade e da subjetividade. A riqueza de sua poética reside na constituição de espaços narrativos em que se articulam palavras e silêncios, evidências e ausências, sincronias e desacordos em torno da produção de sentidos.

Conclusão

Ao analisar a pluralidade de canais do filme, ou seja, o olhar da câmera, a narração da voz *over* emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem, nota-se que o “*Salvador Allende*” de Guzmán transita entre recursos discursivos que embaralham as

percepções do que é “verdade” e “mentira”, do que é “autêntico” e do que é “fabricado”. Essas categorias são centrais para se avançar na compreensão do cinema de Patricio Guzmán, pois segundo afirma

“Hay quienes sostienen que la presencia de la cámara modifica un poco la realidad. Por ejemplo, Jean-Louis Comolli afirma que ninguna situación de realidad puede ser filmada sin alterar una parte de su estado original. Tiene razón. Pero también se puede defender la posición contraria, es decir, que la realidad puede ser filmada sin modificar su estado original, al menos sin alterarlo gravemente, como lo hace Frederick Wiseman. Meterse en esto conduce a una discusión bizantina porque todo depende de la actitud del cineasta y también de qué tipo de cosa se está filmando. En resumen: yo creo que uno puede transmitir al público un hecho con bastante fidelidad a pesar de las manipulaciones propias del cine.” (RICCIARELLI, 2013: 30)

O filme dialoga com as tendências do documentarismo contemporâneo detectadas pelas pesquisadoras Lins e Mesquita. Elas afirmam que essas obras primam pela capacidade de perturbar a crença do espectador naquilo a que ele está assistindo, de suscitar dúvidas a respeito da imagem-documental e de *“fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível.”* (LINS; MESQUITA, 2008: 81)

Dessa forma, por ora a questão central é como Guzmán mobiliza recursos narrativos em torno da sua *fidelidade ao tema*. Ao recorrer à paisagem urbana do entorno do aeroporto a fim de “resgatar” indícios de realidade, Guzmán faz da cidade uma personagem importante, pois ela funda a imbricação de sua própria biografia com a do ex-presidente, de modo que a reconstituição da biografia de Allende a que o filme se propõe seja inaugurada pelos vestígios de suas imagens públicas sob a perspectiva confessional e emotiva do próprio diretor. É como se Guzmán dialogasse com as considerações de Wenders a respeito das relações entre cinema e cidade

“Os cineastas são confrontados com este problema [a cidade] toda vez que preparam uma tomada. À medida que se deseja captar qualquer coisa para mostrá-la, é necessário se esforçar para não se deixar entrar na imagem. Aquilo que se quer mostrar, isso que se quer ter na imagem, explica-se pelo que se deixa do lado de fora. Na Berlim onde vivo, esses espaços vazios permitem que as pessoas entrevejam a imagem da cidade. Não só no sentido de que abrangeriam com o olhar

uma superfície (talvez mesmo até o horizonte, o que em todo caso é uma experiência agradável numa cidade) mas também porque podem, assim, ver alguma coisa entre as brechas (...)” (WENDERS, 1994: 186)

Além disso, ao recorrer ao filtro de suas memórias pessoais para construir a narrativa biográfica de Allende, ele consegue imprimir no filme a admiração pelo ex-presidente, o apoio ao seu projeto político e a ideia de que, se ele se repetisse de novo, “*lo volvería a apoyar*”. O importante para Guzmán era

“(...) hacer una película que no fuera demostrativa y que dejara los acontecimientos fluieran solos por la pantalla y que el espectador sacara sus conclusiones. Esto es fundamental, dejar mucho aire, ofrecer elementos para la reflexión para que tú puedas salir del cine y pensar: “he comprendido algo.”” (RICCIARELLI, 2013: 48)

Entretanto, sabe-se que os acontecimentos não fluem por si mesmos ao longo da narrativa diegética. Conforme apresentado brevemente nesse artigo, eles são agenciados em função de sentidos históricos que mobilizam representações e imaginários políticos. Tanto é assim que, às vezes, o passado não passa.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*, São Paulo: Boitempo, 2008.

AGUIAR, Carolina. *Chris Marker e o cinema chileno: versões francesas para produções sobre a Unidade Popular*. Anais Eletrônicos do X Encontro Internacional da ANPHLAC, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites>

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. RJ: Paz e Terra, 1992.

_____. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos objetos*. 3º ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988

- GUZMÁN, Patricio. *Filmar lo que no se ve*. Santiago: Fidocs, 2013.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2012
- RICCIARELLI, Cecilia. *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago: Fidocs, 2013.
- RUFFINELLI, Jorge. *El Cine de Patricio Guzmán*. Santiago: Uqbar, 2008
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2013
- WINN, Peter. *A Revolução Chilena*. São Paulo, Unesp, 2010
- WENDERS, Wim. *A Paisagem urbana*. IN: Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional, nº 23, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.
- XAVIER, Ismail. “*O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo*”. IN: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, p. 127, 1997.
- Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/>